This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

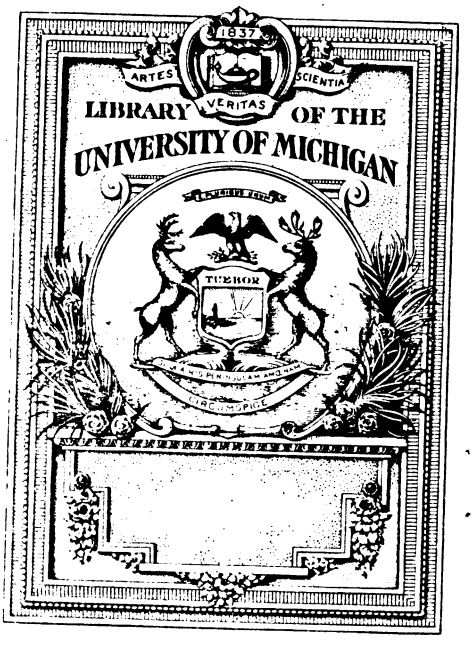
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR

33

Die Grundlagen der literarischen Kritik bei Joseph Addison.

Von

Emil Saudé

Dr. phil.

Berlin.
Mayer & Müller.
1906.

UNIV. OF MICH.
MAY 23 1907

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn

Vorrede.

Indem ich die folgenden Bogen der Öffentlichkeit übergebe, bitte ich die Kritik, mit diesem Erstling nicht zu streng ins Gericht zu gehen und ihn als Vorläufer eines größeren und gehaltvolleren Bruders zu betrachten. Mögen die Leser, die zu meiner Arbeit greifen müssen, in ihr wenigstens ein Kästchen mit wohlgeordneten Fächern sehen und die darin untergebrachten, häufig so bekannt anmutenden Dinge für sich nutzbar machen.

E. S.

162222

Inhalt.

Seite

Einleitung: Kritiker, die von Addison genannt werden. — Abkürzungen. — Literatur 1

A. **Die Kritik** 9

I. Ursprung, Aufgabe und Nutzen der Kritik . . 9

II. Vorbedingungen für den Kritiker 12

a) Forderung eigener wissenschaftlicher Tüchtigkeit . . . 12

b) Begründung dieser Forderung 12

c) Gegensatz hierzu der Kritikaster 13

III. Methoden der Kritik 13

a) „judicial“ 13

b) „comparative“ 13

B. **Grundfragen der Poesie** 15

I. Quelle und Wesen der Poesie, ihre Aufgabe und Grenze gegen die Wissenschaften 15

II. Naturanlage und Lernen? 19

a) „natural genius“ 20

b) „genius formed by rules“ 21

c) Exkurs über Skakespeare 22

III. Produktive Kräfte 25

a) „imagination“ 25

b) „wit“ 26

c) „taste“ 28

IV. Regeln 28

V. Schranken, die dem dichterischen Schaffen gesetzt sind 30

a) Wahrscheinlichkeit 30

b) Anstand 31

c) Religiosität 32

Seite

C. **Stillehre** 33
I. Wahl der Personen 33
a) gemischte Charaktere gefordert 34
b) mythologische Personen abgelehnt 34
c) Verschiedenheit der einzelnen Charaktere gefordert . . 34
II. Wahl der Begebenheiten 34
III. Umgebung 35
IV. Komposition 36
a) Arten der Fabel bezw. Handlungen 36
b) Episoden und ihre Verbindung mit der Haupthandlung . 37
c) Hervortreten des Dichters 38
d) Bericht statt Darstellung im Drama 38
V. Rhythmyk 39
a) Blankvers 39
b) Halbverse 40
VI. Sprachkunst 40
a) Notwendigkeit des Sprachschmuckes 40
b) Mittel, welche die Aufmerksamkeit erregen: Anspielungen; Schweigen statt Antwort im Dialog; seltene Wörter . 40
c) Mittel, welche die erregte Aufmerksamkeit befriedigen . 42
α) durch Anschaulichkeit: Vergleichung; Gleichnis; Metapher; Personifikation 42
β) durch Nachdruck: Tautologie; Aufzählung; Stabreim 43

D. **Gattungen** 44
I. Das Epos 44
II. Dramatische Gattungen 44
a) Ursprung des Dramas 44
b) Die Tragödie 45
c) Die Tragikomödie 46
d) Die Komödie 47
e) Die Oper 48
III. Die Satire 49
IV. Die Fabel 49
V. Die Ballade 50
VI. Das Georgicon 50
VII. Die Übersetzung 51

E. **Ästhetik** 52
I. Arten der Leser 52

Seite

II. Ästhetische Momente 52
a) „great“ 53
b) „uncommon“ 53
c) „beautiful“ 53
d) „disagreeable“ 54

F. Vergleichung der Kritiker Ben Johnson - Dryden - Steele - Addison - Akenside, betreffend 56
I. Kritik 56
II. Grundfragen der Poesie 57
III. Stillehre 59
IV. Gattungen 60
V. Ästhetik 61

Schlussbetrachtung 62

Register 64

It is impossible for us, who live in the latter ages of the world, to make observations in criticism, morality, or in any art or science, which have not been touched upon by others.

Addison, Spectator, No. 258. December 20, 1711.

Einleitung.

Vorliegende Arbeit steckt sich als erstes Ziel, die Grundgedanken der literarischen Kritik Joseph Addisons zusammenzustellen. Denn, abgesehen von den Besprechungen der Ballade von Chevy-Chase und Miltons „Paradise Lost", sowie den Nummern des „Spectator", die gewöhnlich unter dem Titel „Essays on the Pleasures of the Imagination" zusammengefaßt werden und ästhetische Fragen erörtern, finden sich theoretische Erwägungen über die Dichtkunst in systematischem Zusammenhange bei ihm kaum vor, sondern sind an den verschiedensten Stellen zerstreut und häufig versteckt. Zweitens aber sollen die Hauptsätze mit den Lehren voraufgegangener Kritiker verglichen werden. Daß die Bekanntschaft Addisons mit der Literaturkritik wie der Literatur überhaupt — eine Aufzählung der letzteren würde Bogen erfordern — erstaunlich umfangreich war, darf man bei der langen Studienzeit, die ihm vergönnt war, nur erwarten. So eingehend erweist sich seine Kenntnis der antiken Dichtung, daß er in der Beschreibung seiner Reise auf dem Festlande bei jeder geschichtlich hervorragenden Örtlichkeit Italiens mit einem Zitat aus Horaz oder Virgil aufwarten kann. Sagt er doch selbst, wo er sich in der Maske des

Beobachters, des „looker-on", schildert (Spect. No. 1), von seinem Aufenthalt im College: „Whilst I was in this learned body, I applied myself with so much diligence to my studies, that there are very few celebrated books, either in the learned or modern tongues, which I am not acquainted with."

In der Tat ist die Reihe der Kunsttheoretiker, aus deren Schriften er ein Motto wählt, die er erwähnt oder mit denen er sich auseinandersetzt, recht stattlich, wie folgende Aufzählung dartut[1]): Aristoteles, Poetik, Spect. No. 39, 40, 42, 267, 297, 315, 321; Rhetorik, Spect. No. 39, 61; — Bacon, Advancement of Learning, Rom. Poet. VI, 591; Tatl. No. 108; andere Werke Spect. No. 10, 68, 177, 239, 411, 447; — Jean-Louis Guez de Balzac, Briefe, Spect. No. 355; — Pierre Bayle, Dictionnaire historique et critique, Spect. No. 92, 181, 239; ferner 451; — Richard Bentley, Spect. No. 165; — Sir Richard Blackmore, Essays, Freeh. No. 45; — Boileau, Brief an Bischof Hough V, 332f.; Medals I, 281; Tatl. No. 158; Spect. No. 5, 34, 62, 70, 209, 229, 253, 273, 303; Guard No. 117, 137; — René le Bossu, Tatl. No. 165; Spect. No. 279, 327, 369; — Dominique Bouhours, Spect. No. 62; — Cicero, Tatl. No. 81, 122, 239; Spect. No. 121, 231, 297; — Jeremy Collier, Essays upon serveral Moral Subjects, Spect. No. 361; — Abraham Cowley, Essays, Spect. No. 562; — André und Anne Dacier, Medals I, 261; Tatl. No. 165; Spect. No. 223, 327; — John Dennis, Spect. No. 47, 273; — Dryden, Medals I, 336; Tatl. No. 114; Spect. No. 37, 56, 62, 267, 285, 297; Guard. No. 122, 138, 152; — Desiderius Erasmus, Spect. No. 213, 349; — Sir Roger l'Estrange, The Fables of Aesop and other eminent Mythologists, with Moral Reflections, zuerst 1692, Spect. No. 23, 135; — St. Evre-

[1]) Daß freilich die Erwähnung eines Autors bei einem anderen noch kein sicherer Beweis für eine wirkliche Kenntnis des betreffenden Autors ist, zeigt Addison selbst. 1694 feierte er „old Spenser" im „Account of the Greatest English Poets" und hatte, als er die Verse schrieb, nach eigenem Geständnis noch nie etwas von Spenser gelesen (Samuel Johnson, Addison, S. 198).

mond, Spect. No. 163, 213, 349; — Aulus Gellius, Spect. No. 201; Guard. No. 139; — Baltasar Gracian, Spect. No. 293, 409; — Horaz, Tatl. No. 103, 193; Spect. No. 1, 5, 39, 42, 44, 58, 62, 63, 85, 162, 165, 179, 183, 184, 205, 235, 245, 253, 267, 273, 275, 279, 285, 291, 297, 303, 315, 321, 335, 369, 403, 414, 420, 446, 476, 483, 512, 529, 550, 569, 592; Guard. No. 67, 110; — Locke, Essay concerning Human Understanding, Ovid I, 150; Spect. No. 37, 62, 94, 110, 121, 387, 413, 519, 531; — Longinus, Tatl. No. 133; Spect. No. 61, 223, 229, 253, 273, 279, 339; Guard. No. 121; die französische Übersetzung von Boileau, Guard. No. 117; die englische Übersetzung von Leonard Welsted, 1712 zuerst, Guard. No. 108: — Ménage, Spect. No. 60; — Montaigne, Tatl. No. 260; — Charles Perrault, Spect. No. 273, 279, 303; — Ambrose Philips, Brief an diesen V, 380; — Platon, Tatl. No. 81; — Pope, Essay on Criticism, Spect. No. 253; — Quintilian, Spect. No. 61; — Rapin, Spect. No. 44; — Roscommon, Essay on Translated Verse, Spect. No. 253, 333; Lov. No. 39; — Sarasin, Spect. No. 60; — Scaliger, Medals I, 261; Spect. No. 297; — Seneca, Tatl. No. 122; Spect. No. 39, 93, 231, 297, 363; — John Sheffield, Essay on the Art of Poetry, Spect. No. 253; — Sir Philip Sidney, Defence of Poesie, Spect. No. 70; — Swift, Spect. No. 135; — Edmund Waller, Upon the Earl of Roscommon's Translation of Horace, Spect. No. 179.

Von Spezialarbeiten über Addisons kritische Tätigkeit ist mir die Abhandlung von Adolf Hansen „Addison som litteraer Kritiker" (Kopenhagen, 1883) sprachlicher Schwierigkeiten wegen unbenutzbar geblieben. Karl Kabelmann hat in einer Rostocker Dissertation (1900) Addisons Kritik der Ballade, des Shakespeare und der Tragödie, des Spenser und Milton, also die praktische oder angewandte Kritik, behandelt, aber ohne die hier versuchte Systematisierung der theoretischen Kritik zu unternehmen oder historische Ausblicke zu bieten.

Außerdem ist hier die Arbeit „Dryden als Kritiker" von Franz Weselmann (Dissertation, Göttingen, 1893) wegen

ihres umfangreichen Materials und der zahlreichen Nachweise hervorzuheben.

Zu Grunde gelegt ist die Ausgabe: The Works of the Right Honourable Joseph Addison. With Notes by Richard Hurd. A New Edition, with Large Additions, chiefly unpublished, collected and edited by Henry G. Bohn. In Six Volumes. London, 1873.

Als Abkürzungen für die angezogenen einzelnen **Werke Addisons** (in zeitlicher Folge geordnet) kommen vor:

Rom. Poet. = Dissertatio de Insignioribus Romanorum Poetis, veröffentlicht 1692 (VI, 587 ff.);

Engl. Poets = An Account of the Greatest English Poets, veröffentlicht 1694 (I, 22 ff.);

A. M. Learn. = A Discourse on Ancient and Modern Learning, von Osborne 1739 veröffentlicht (V, 214 ff.);

Virgil = An Essay on Virgil's Georgics, 1697, vorausgehend der Drydenschen Übersetzung der Georgica (I, 154 ff.);

Medals = Dialogues upon the Usefulness of Ancient Medals especially in Relation to the Latin and Greek Poets. Begonnen 1702, wie aus einem Briefe an George Stepney hervorgeht (V, 337 f.), aber erst 1721 von Tickell herausgegeben (I, 253 ff.);

Ovid = Notes on Some . . . Stories in Ovid's Metamorphoses, veröffentlicht 1704 (I, 139 ff.);

Italy = Remarks on Several Parts of Italy. In the years 1701, 1702, 1703. Veröffentlicht 1705 (I, 356 ff);

Tatl. = The Tatler; 1709, 12. April — 1711, 2. Januar.

Whig. Ex. = The Whig-Examiner; 1710, 14., 21., 28. September; 5., 12. Oktober (V, 370 ff.);

Spect. = The Spectator; 1711, 1. März — 1712, 6. Dezember (— No. 555) (II, III, IV);

Guard. = The Guardian; 1713, 12. März — 1. Oktober (IV);

Spect. = The Spectator; 1714, 18. Juni — 20. Dezember (No. 556–635, IV);
Lov. = The Lover; 1714 (IV, 332ff.);
Freeh. = The Freeholder; 1715, 23. Dezember — 1716, 29. Juni (IV, 396ff., V, 1ff.).

Literatur.

The Poetical Works of Mark Akenside, ... with the Virtuoso, a Fragment, never before published and the Life of the Author. London. 1811.

Aristoteles' drei Bücher der Redekunst, übersetzt von Adolf Stahr. Stuttgart, 1862.

Aristoteles' Poetik. Uebersetzt und erklärt von Adolf Stahr. Zweite Auflage. Stuttgart.

Aristoteles' Poetik. Übersetzt und eingeleitet von Theodor Gomperz. Mit einer Abhandlung: Wahrheit und Irrtum in der Katharsis-Theorie des Aristoteles von Alfred Freiherrn von Berger. Leipzig, 1897.

The Works of Francis Bacon, collected and edited by James Spedding, Robert Leslie Ellis and Douglas Denon Heath. London, 1857/59.

Œuvres de Boileau, collationnées; avec des notes historiques et littéraires par M. Berriat-Saint-Prix. Paris, 1830.

Felix Bobertag. Zu Popes Essay on Criticism. In Engl. Studien. III, 43–91.

Dominique Bouhours, La Maniére de bien penser dans les ouvrages d'esprit. Dialogues. Paris, 1683.

Alois Brandl, Edward Young, On Original Composition. Ein Beitrag zur Geschichte der Shakespeare-Kritik im achtzehnten Jahrhundert. [In: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. XXXIX. Jahrgang. 1903.]

M. Tullii Ciceronis Scripta quae mansuerunt omnia. Recognovit C. F. W. Mueller. Lipsiae, 1884.

Jeremy Collier, A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage: together with the Sense

of Antiquity upon this Argument. The Fourth Edition. London, 1699.

Nathan Drake, Essays, Biographical, Critical, and Historical, Illustrative of the Tatler, Spectator, and Guardian. London, 1805.

John Dryden, The Works. Illustrated with Notes by Sir Walter Scott. Revised and corrected by George Saintsbury. Edinburgh, 1882/1893.

A. Gellii Noctium Atticarum Libri XX Ex Recensione Martini Hertz. Editio Minor Altera. Lipsiae, 1886.

Groebedinkel, Pope's Essay on Criticism. Sein Verhältnis zu Horaz und Boileau. Programm der Realschule und des Progymnasiums zu Ohrdruf. Gotha, 1882.

Paul Hamelius, Die Kritik in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Leipzig, 1897.

Thomas Hobbes of Malmesbury, The English Works. Now first collected and edited by Sir William Molesworth, London, 1840.

Q. Horatius Flaccus, ex recensione et cum notis atque emendationibus Richardi Bentleii. Editio Tertia. Berolini, 1869.

Samuel Johnson, A Dictionary of the English Language: In Two Volumes. London, 1755.

Samuel Johnson, The Works. Edinburgh: M. P. Nimmo, Hay & Mitchell.

Ben Jonson, The Works. With Notes, Critical and Explanatory, and a Biographical Memoir, by William Gifford. Edited by Lt. Col. Francis Cunningham. London. 3 Bde.

Karl Kabelmann, Joseph Addison's literarische Kritik im „Spectator". Inaugural-Dissertation der Universität Rostock. Rostock, 1900.

Wilhelm Kuntz, Beiträge zur Entstehungsgeschichte der neueren Ästhetik. Inaugural-Dissertation der Universität Würzburg. Berlin, 1899.

John Locke, An Essay concerning Human Understanding. Collected and annoted, by Alexander Campbell Fraser. In Two Volumes Oxford. 1894.

Dionysius Longin vom Erhabenen Griechisch und Teutsch, Nebst dessen Leben, einer Nachricht von seinen Schrifften, und einer Untersuchung, was Longin durch das Erhabene verstehe, von Karl Heinrich Heineken. Dresden, 1737.

Maschmeier, Addison's Beiträge zu den moralischen Wochenschriften. Güstrow 1872. Programm.

Wilibald Nagel, Geschichte der Musik in England. Erster Teil. Straßburg, 1894.

Charles Perrault, Parallèle des anciens et des modernes, en ce qui regarde les arts et les sciences. Dialogues. Paris, 1688/93.

Platonis Dialogi secundum Thrasylli Tetralogias dispositi. Ex recognitione Caroli Friderici Hermanni. Lipsiae 1886.

Alexander Pope, The Works. New Edition by John Wilson Croker. With Introductions and Notes by Rev. Whitwell Elwin. London, 1871.

Kurt Püschel, James Beattie's "Minstrel". Inaugural-Dissertation der Universität zu Berlin. [1904.]

M. Fabii Quintiliani Institutionis oratoriae libri duodecim. Ad fidem codicum manu scriptorum recensuit Eduardus Bonnell. Lipsiae, 1884/89.

René Rapin, Les Œuvres qui contiennent les reflexions sur l'eloquence, la poetique, l'histoire et la philosophie. Derniere Edition. Amsterdam, 1709.

The Whole Critical Works of Monsieur Rapin. Two Volumes. Newly translated into English by several Hands. London, 1706.

Hugo Reinsch, Ben Jonsons Poetik und seine Beziehungen zu Horaz. Erlangen & Leipzig, 1899. [Münchener Beiträge zur romanischen und englischen Philologie. Herausgegeben von H. Breymann und J. Schick. XVI.]

Thomas Rymer, A Short View of Tragedy; it's Original, Excellency, and Corruption. With Some Reflections on Shakespear, and other Practitioners for the Stage. London, 1693.

George Saintsbury, A History of Criticism and Literary Taste in Europe from the Earliest Texts to the Present Day. Edinburgh and London, 1900/02.

L. Annaei Senecae Opera quae supersunt. Recognovit et rerum indicem locupletissimum adiecit Fridericus Haase. Lipsiae, 1887/1902.

Anthony Earl of Shaftesbury, Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc. Edited by John M. Robertson. London, 1900.

John Sheffield, The Works. London, 1726.

Sir Philip Sidney's Astrophel and Stella und Defence of Poesie. Nach den ältesten Ausgaben Mit einer Einleitung über Sidney's Leben und Werke. Herausgegeben von Dr. Ewald Flügel. Halle A. S., 1889.

P. Terenti Afri Comoediae. Iterum recensvit Alfredus Fleckeisen. Lipsiae, 1888.

Otto Wendt, Steeles litterarische Kritik über Shakespeare im Tatler und Spectator. Inaugural-Dissertation der Universität Rostock. Rostock, 1901.

Franz Weselmann, Dryden als Kritiker. Inaugural-Dissertation der Universität zu Göttingen. 1893.

Robert Zimmermann, Aesthetik. Wien, 1858.

A. Die Kritik.

I. Ursprung, Aufgabe und Nutzen der Kritik.

Daß die literarische Kritik ein Gebilde sekundärer Art darstellt und mit ihren Gesetzen hervorgeht aus vorher vorhandenen dichterischen Werken des menschlichen Gefühlslebens, ist die von Addison vertretene Anschauung. Nachdem er im „Spectator" No. 61 von den Geistesheroen des Altertums gehandelt hat, fährt er fort: „When the world was furnished with these authors of the first eminence, there grew up another set of writers, who gained themselves reputation by the remarks which they made on the works of those who preceded them." Diese Bemerkung knüpft ihrem Inhalte nach — erst die Dichtwerke der griechisch-römischen Welt, dann die Regeln der Poetik — an das Horazische „vos exemplaria Graeca Nocturna versate manu, versate diurna" (Epist. III, 268 f.) und zieht sich herunter über Boileaus „Suivez, pour la [i. e. la route] trouver, Théorite et Virgile: Que leurs tendres écrits, par les Grâces dictés, Ne quittent point vos mains, jour et nuit feuilletés" (l'Art poétique II, 26ff.) bis zu Drydens Äußerung gegen böswillige Kritiker in der Widmung zu den „Translations from Ovid's Metamorphoses" (XII, 56): „Are they, from our seconds become principals against us?" Sie fand 1711 einen Widerhall in Popes „Essay on Criticism": „Just precepts thus from great examples giv'n She [= Greece] drew from them what they derived from heav'n" (98f.) und „Against the

poets their own arms they turned, Sure to hate most the men from whom the learned" (106f.).

Und worin besteht die Aufgabe der Kritik? Hamelius führt in seiner Arbeit über die Kritik in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts (S. 2) zur Definition des Begriffes „criticism" nach Johnsons Wörterbuch das Zitat aus Dryden an: „Criticism, as it was first instituted by Aristotle, was meant a standard of judging well" (The Author's Apology for Heroic Poetry and Poetic Licence; Works, V, 112). Hierzu läßt sich aus Addisson eine Stelle beibringen, wo der Begriff des „Richtig-Beurteilens" weiter ausgeführt wird, nämlich: „to distinguish the several kinds of wit by terms of art, and to consider them as more or less perfect, according as they were founded in truth" (Spect. No. 61). Der zweite Punkt wird, ein wenig verändert, wiederholt: „discover many beauties or imperfections which others have not attended to" (Spect. No. 262). Auch im „Whig-Examiner" zeigt Addison Bewunderung für den Kritiker, der die Schönheiten in einem Schriftsteller entdeckt (No. 1). In demselben Sinne hatte sich Dryden 1693 in der Widmung zu seinen Übertragungen aus Ovids Metamorphosen voll Wertschätzung der Kritiker früherer Zeiten geäußert: „They were defenders of poets, and commentators on their works; — to illustrate obscure beauties; to place some passages in a better light; to redeem others from malicious interpretations", (Bd. XII, 57). Ja, der wahre Kritiker ist eigentlich der, der lieber bei den Vorzügen eines Werkes als dessen Mängeln verweilt, der verborgene Schönheiten ans Licht zieht und der Mitwelt Dinge mitteilt, die der Beachtung wert sind; aber wenig Geist genüge, eine Dichtung herunterzureißen und Fehler zu übertreiben (Spect. No. 291), und noch einmal wird von den Kritikern des Altertums gesagt: „they discover beauties which escaped the observation of the vulgar, and very often find out reasons for palliating and excusing such little slips and oversights as were committed in the writings of eminent

authors“ (Spect. No. 529). Ein Kritiker, der des Geschmackes und der Gelehrsamkeit bar ist, sucht kleine Versehen heraus und wagt nur zu preisen, was bereits andere vor ihm gelobt haben (Spect. No. 291), ein Verfahren, das auch Pope gegeißelt hatte: „Some ne'er advance a judgment of their own, But catch the spreading notion of the town: They reason and conclude by precedent“ (Es. on Critic., 408 ff.). Kleine Fehler überhaupt sind unvermeidlich und begründet in der Unvollkommenheit des menschlichen Wesens, sie werden (Spect. No. 285; Guard. No. 110) entschuldigt mit ausdrücklicher Berufung auf den Horazischen Grundsatz „Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis Offendar maculis, quas aut incuria fudit, Aut humana parum cavit natura“ (Epist. III, 351 ff.).

Über den praktischen Nutzen der Kritik läßt sich Addison (Spect. No. 291) folgendermaßen aus: Alle Bemerkungen, die der Leser bei der Lektüre eines Dichtwerkes gemacht hat, wird ihm der Kritiker zusammenhängend, geordnet und erläuternd darbieten. Jedoch (Spect. No. 262) soll dieser niemand seine Meinung aufdrängen, getreu dem Geiste des „si quid novisti rectius istis, Candidus inperti: si non, his utere mecum“ (Horat. Epist. I, 6; 67 f.). Aber Urteile über Dichter zu fällen, ist nicht Privileg des Kritikers, der mit schwerer Gelehrsamkeit gewappnet sich an ein Werk heranmacht, um darüber zu Gericht zu sitzen. So erzählt Addison von einem jungen Mädchen mit einem „natural sense, which makes her a better judge than a thousand critics“ (Tatl. No. 165). Selbst das Urteil eines literarisch Ungebildeten ist häufig gleichwertig dem eines geistig Höherstehenden, wie ja die Empfänglichkeit für wahre Poesie ganz unabhängig ist von höherer Bildung (Spect. No. 70), eine Bemerkung, die durchaus nicht originell im „Spectator“ auftaucht (wie Kabelmann, S. 19, irrtümlich behauptet), sondern das Motto der betreffenden Nummer, das ja von Addison immer dem zu behandelnden Thema gemäß ausgewählt wurde, wiedergibt und erörtert: „Interdum vulgus rectum videt“ (Horat.

Epist. II, 1; 63). Demselben Gedanken verlieh Ausdruck das griechische Sprichwort „*Πολλάκι [γὰρ] καὶ μωρὸς ἀνὴρ καίριον εἶπεν*“ (Aulus Gellius II; VI, 9) und Boileaus Vers: „Un fat quelquefois ouvre un avis important“ (l'Art p. IV, 50).

II. Vorbedingungen für den Kritiker.

Eigenes Können, Gelehrsamkeit sind die Voraussetzungen für die Tätigkeit des Kritikers. In diesem Sinne hatte sich das Altertum ausgesprochen in dem Satze Ciceros: „Qui scribit artificiose, ab aliis commode scripta facile intelligere poterit“ (Ad C. Herennium IV, 4; § 7) und in dem Wort des Plinius „De pictore, sculptore, fictore, nisi artifex iudicare non potest“. Wie Boileau im Verspaare „Faites choix d'un censeur solide et salutaire, Que la raison conduise et le savoir éclaire“ (l'Art p. IV, 71f.) verlangt Addison, der Kritiker solle sein „a man of genius — and none else should call himself a critic“ (Guard. No. 122; auch Tatl. No. 239; Guard. No. 115); er solle die Schriften anderer Kritiker kennen, einen klaren, verständigen Kopf und Einsicht in alle Zweige menschlichen Wissens besitzen (Spect. No. 291) und müsse sich selbst durch einen gewandten und verständlichen Stil auszeichnen (Spect. No. 592), was auch Pope im „Essay on Criticism“ (17f.) forderte: „Let such teach others who themselves excel, And censure freely, who have written well“. Ferner ist unerläßlich „fine taste“, d. h. „that faculty of the soul, which discerns the beauties of an author with pleasure, and the imperfections with dislike“, Geschmack, der angeboren sein muß, dann aber durch Studium der schönen Wissenschaften, durch Umgang mit „men of a polite genius“ und Versenkung in kritische Abhandlungen weiter gebildet wird (Spect. No. 409).

Tüchtige gelehrte Durchbildung ist erforderlich, um die Zeitverhältnisse, unter denen eine Dichtung entstand, zu kennen, Anspielungen und Satire zu verstehen und den

Dichter, in dessen Werken sich seine Zeit spiegelt, aus dieser zu erklären (A. M. Learn. 214, 219; Italy I, 462; Tatl. No. 152), wie schon Bacon die Aufgabe der Kritik zum Teil in der „interpretation and explanation of authors" gesehen hatte (De Augmentis Scient., Translation, Works IV, 494).

„Mais ce parfait censeur se trouve rarement!" hatte Boileau geklagt (l'Art poétique IV, 81). So läßt Addison im „Tatler" (No. 165) eine junge Dame sagen: „I have heard that your great critics are always very bad poets", und fügt später hinzu: „it is very natural for such as have not succeeded in it [i. e. poetry], to depreciate those who have" (Spect. No. 253) im Gegensatz zu den Kritikern der Antike und einigen wenigen der neueren Zeit. Dieselbe Klage hatte Dryden 1672 im Prologe zu „Almanzor and Almahide", Part II, erhoben: „They, who write ill, and they, who ne'er durst write, Turn critics, out of mere revenge and spite" (Bd. IV, 121) und noch einmal 1693: „Ill writers are usually the sharpest censors" (Widmung zu Translations from Ovid's Metamorphoses. Bd. XII, 55).

III. Methoden der Kritik.

Über die vom Kritiker einzuschlagenden Methoden macht Addison keine Angaben, und wir können jene nur sekundär feststellen aus dem von ihm selbst befolgten Verfahren. Er untersucht nämlich Miltons „Paradise Lost" in bezug auf Fabel, Charaktere und Sprache nach den von Aristoteles in der Poetik niedergelegten Grundsätzen und beruft sich bei jedem Punkte ausdrücklich auf den großen Stagiriten, (Spect. No. 267, 273, 279, 285, 291, 297, 303, 309, 315, 321, 327, 333, 339, 345, 351, 357, 363, 369).

Andererseits wird die Ballade von Chevy-Chase mit Virgils Aeneïs verglichen und gemessen (Spect. No. 70, 74), und die Szene vom Rotkelchen in den „Two Children in the Wood" läßt ein Band knüpfen zu Horaz' „Me fabulosae

Volture in Appulo . . . . .“ (Spect. No. 85). Diese vergleichende Methode der literarischen Kritik hatte Bacon als eigenen Zweig der Kritik aufgestellt „a comparison of authors with other writers on the same subjects“ (Translation of De Augmentis, Bd. IV, 494).

B. Grundfragen der Poesie.

I. Quelle und Wesen der Poesie, ihre Aufgabe und Grenzen.

Nach Addison quillt die Poesie aus einem gesteigerten Gefühlsleben hervor, mag dieses sich als Liebe oder religiöses Moment offenbaren; lesen wir doch: „Love was the mother of poetry" (Spect. No. 377) und: „Most of the works of the pagan poets were either direct hymns to their deities, or tended indirectly to the celebration of their respective attributes and perfections" (Spect. No. 453); es zusammenfassend spricht Addison im „Guardian" von der „redundancy of spirits that produces the poetical flame" (No. 67). Ein so allgemeiner Gedanke, die Poesie zurückzuführen auf einen im letzten Grunde geheimnisvollen Gefühlsüberschwang, findet sich bei den verschiedensten Schriftstellern angedeutet. Von der „*ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχή τε καὶ μανία*", die die Seele ergreift und zu festlichen Gesängen und den übrigen Werken der Dichtkunst begeistert, hatte Platon im „*Φαῖδρος*" gesprochen (245 A). Horaz feierte die Liebe als Schöpferin eines zarten Gedichtes: „me quoque pectoris Tentavit in dulci iuventa Fervor, et in celeres iambos Misit furentem" (Carm. I, 16; 22ff.). Ebenso bekannt ist des Römers „Auditis? an me ludit amabilis Insania?" (Carm. III, 4; 5f.) und das über die Dichter im allgemeinen geprägte Wort: „Hic error tamen et levis haec insania (Epist. II, 1; 118, auch II, 2; 90). Shakespeare ließ im „Midsummer-Night's Dream" (V, 1) den Theseus

den funkelnden Vers vom „fine frenzy“ prägen, und sein großer Zeitgenosse wies die Poesie der „Imagination“ zu, einer der „three parts of man's understanding“ (Bacon, Advancem. of Learn. III, 329; auch Description of the Intellectual Globe, V, 503).

Betreffs des Wesens der Poesie läßt Addison diese den Philander „an art of designing as well as painting or sculpture“ (Medals I. 270) nennen, wo gewiß das Horazische „Ut pictura, poësis“ vorschwebt (Epist. III, 361); und weiter ausführend wird „imitation“ bezeichnet als das Wesen von Dichtkunst, Malerei und Musik (Spect. No. 61), — die alte Aristotelische Lehre von der „*μίμησις*“ (Poetik, Kap. 1; Kap. 2, und 3; auch Physik, II, 8). Bezüglich des Verhältnisses einer Dichtung zum darzustellenden Objekt hat der Poet den Vorteil, daß er Verbesserungen und Verschönerungen vornehmen kann (Spect. No. 418), was wieder auf Aristoteles zurückgeht: Die Dichtern sollen es den guten Porträtmalern gleich tun, die doch die individuellen Züge wiedergeben und so das Bild ähnlich machen, während sie es zugleich verschönern (Poetik, Kap. 15; ähnlicher Gedanke Physik, II, 8). Ja, eine wohlgelungene Schilderung ist oft besser als die sinnliche Wahrnehmung des Objektes selbst (Spect. No. 416).

So beruht der größte Ruhm eines Dichtwerkes auf seiner Naturtreue, „natural“ gehört zum „true character of all fine writing“ (Spect. No. 345); das Gedicht „The two Children in the Wood“ gefällt allein, „because it is a copy of nature“, weil die „thoughts are natural“ (Spect. No. 85). Eine Ode der Sappho wird gepriesen, denn „she followed nature“ (Spect. No. 223); von einer andern Ode heißt es mit Longinus (*Περὶ ὕψους*, Kap. X), daß die Beschreibung des Liebesverlangens „is an exact copy of nature“ (Spect. No. 229); die Episoden im 8. Buch von Miltons „Paradise Lost“ „are natural“ (Spect. No. 345). Was aber dieses „nature“ bedeutet, hatte Pope, von Horaz redend, beantwortet: “Nature and Homer were, he found, the same“ (Essay on Critic. 135)

und weiter: „Learn hence for ancient rules a just esteem; To copy nature is to copy them“ (139f.). Die Natur betrachten durch das Prisma der sie wiederspiegelnden antiken Poesie sei Regel und Richtschnur für den modernen Dichter! Im Anschluß an Longin (Kap. XIV) und ausdrücklicher Berufung auf ihn wird so von Addison als Weg zum Erhabenen die Nachahmung vorhergegangener Schriftsteller geraten, die denselben Vorwurf behandelt haben; vor allem solle man erwägen, wie Homer sich in diesem oder jenem Falle ausgedrückt hätte (Spect. No. 339; noch einmal wiederholt Guard. No. 152).

Über den Zweck der Dichtkunst hatte Horaz geäußert „Aut prodesse volunt, aut delectare poëtae; Aut simul et iocunda et idonea dicere vitae“ (Epistol. III, 333f.). Dieselbe Anschauung vertritt Addison, lehnt sich jedoch an Bacon an; denn 1692 wiederholt er in der Dissertatio de Insignioribus Romanorum Poetis (VI, 592) Bacons Satz: „Adeo ut poesis ista, non solum ad delectationem, sed etiam ad animi magnitudinem, et ad mores conferat“ (nach Bacon, Advancem. of Learn., I, 518 und IV, 316). Auf die gleiche Stelle wird 1709 wieder mit ausdrücklicher Angabe der Quelle zurückgegriffen: „every art and science contributes to the embellishment of life, and to the wearing off or throwing into shades the mean or low parts of our nature. Poetry carries on this great end more than all the rest“, (Tatl. No. 108). Ferner heißt es von Lucan und seinem Stoicismus: „Hinc etiam, in eximiâ illâ poeseως virtute, passionibus excitandis, ipse . . . . male successerat“, (Rom. Poet., VI, 593), während einige Jahre später Moralvorschriften für unvereinbar gehalten werden mit den „beautiful descriptions and images which are the spirit and life of poetry“ (Virgil, I, 155). Dann findet man die gleiche Lehre in Anwendung auf die einzelnen Dichtungsgattungen durchgeführt; so heißt es vom Georgicon: „It raises in our minds a pleasing variety of scenes and landscapes, whilst it teaches us“ (Virgil, I, 155); in der Ballade von Chevy-Chase will der Dichter die Menschen

von blutigen Fehden abschrecken, wie es ja die Schlußstrophe andeute: „God save the king, and bless the land In plenty, joy, and peace; And grant henceforth that foul debate 'Twixt noblemen may cease“ (Spect., No. 70). Auch das Epos soll lehren (Tatl. No. 152), was geradezu ausgesprochen wird: „I am . . . of opinion, that no just heroic poem ever was or can be made, from whence one great moral may not be deduced“ (Spect. No. 369). Andererseits betont Addison das „delectare“, wenn er ein junges Mädchen sagen läßt: „I should think the greatest art in your writers of comedy is to please“ (Tatl. No. 165), während er am Epigramm bedauert, daß es besitze „no manner of influence either for the bettering or enlarging the mind“ (Spect., No. 409). Diese Philisterart steht auf der Höhe der Kritik, die sich Thomas Rymer über Shakespeares „Othello“ in seinem 1692 erschienenen „Short View of Tragedy“ geleistet hatte (auf dem Titelblatt allerdings 1693 als Jahr des Erscheinens aufweisend). Nach Rymer enthält nämlich der „Othello“ folgende Warnung: für vornehme junge Mädchen, nicht ohne elterliche Einwilligung mit einem Mohren durchzugehen, für Ehefrauen, auf ihre Taschentücher wohl acht zu geben, und für die Männer, sich recht zuverlässige Beweise von der Untreue ihrer Eheliebsten zu verschaffen, ehe man die Eifersucht in die Tat umsetzt (Ste. 89).

Der Unterschied zwischen Dichtkunst und den beschreibenden Wissenschaften — Geschichte, Naturwissenschaft, Länder- und Reisebeschreibung — liegt darin, daß diese sich an ihren Gegenstand eng anschließen und ihn wiedergeben, während die Dichter„ join the materials together at their own pleasure“ (Spect. No. 420). Die Grenze zwischen Poesie, besonders dem Heldengedicht, und Geschichte wird in der Abhandlung über die römischen Dichter gezogen:

> „Cum enim mundus sensibilis sit, animâ rationali, dignitate inferior, videtur poesis haec humanae naturae largiri, quae historia denegat; atque animo, umbris rerum, utcunque satisfacere, cum cum solida haberi non possint.

Si quis enim rem acutius introspiciat, firmum ex poesi sumitur argumentum, magnitudinem rerum magis illustrem, ordinem magis perfectum, et varietatem magis pulchram, animae humanae complacere, quam, in naturâ ipsâ, post lapsum, reperire ullo modo possit. Quapropter, cum res gestae, et eventus, qui verae historiae subjiciuntur, non sint ejus amplitudinis, in quâ anima humana sibi satisfaciat, praesto est poesis, quae facta magis heroica confingat: Cum historia vera, successus rerum, minime pro meritis virtutum et scelerum, narret; corrigit eam poesis, et exitus, et fortunas, secundum merita, et ex lege nemeseos, exhibet: Cum historia vera, obviâ rerum satietate et similitudine animae humanae fastidio sit; reficit eam poesis inexpectata et varia, et vicissitudinum canens" (Rom. Poet., VI, 592; dann im Tatler, No. 108, in wörtlicher englischer Übertragung). Diese ganze Lehre ist eine reine Wiedergabe von Bacons Äußerungen in De Augmentis Scientiarum, Liber II, Caput XIII (Works, I, 518).

II. Naturanlage und Lernen; Shakespeare.

Die Geschichte der Frage, ob die Poesie die Ausstrahlung einer Naturanlage ist oder aus einer erlernbaren Fähigkeit fließt, ist in bezug auf das achtzehnte Jahrhundert für England von Prof. Brandl in seiner Abhandlung über Edward Young (Shakespeare-Jahrbuch, XXXIX, S. 1—42) dargelegt worden; die Ergebnisse seien hier wiederholt und etwas ergänzt. Platon hatte im „*Φαῖδρος*" (245 A) die den Dichter erfassende „*μανία*" der „*τέχνη*" gegenübergestellt und den aus der ersten hervorgehenden Werken den Vorzug gegeben: „*ὃς δ' ἂν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφίκηται, πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἱκανὸς ποιητὴς ἐσόμενος, ἀτελὴς αὐτός τε καὶ ἡ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἡ τῶν σωφρονοῦντος ᾐφανίσθη*". Auch Horaz versuchte das Problem zu lösen: „ego nec studium sine divite vena, Nec rude quid possit video ingenium: alterius sic Altera poscit opem res, et coniurat amice" (Epistol. III, 409 ff.), d. h. Anlage und Studium

vereint sind nötig, und das letzte wird besonders betont „Scribendi recte, sapere est et principium et fons“ (309). Ein eigenes Kapitel widmete Quintilian in seiner Institutio Oratoriae (II, 4) der verstandesmäßigen Ausbildung und Übung der Knaben in der Rhetorik und warnte: „Illa mihi in pueris natura minimum spei dederit, in qua ingenium iudicio praesumitur“ (II, 4; 7). Bei den Franzosen sprach Rapin von den „graces secretes, ces charmes imperceptibles, & tous ces agrémens et cachez de la Poësie qui vont au cœur“, die man nicht erklären, nicht lehren könne: „Comme il n'y a pas de methode pour enseigner à plaire, c'est un pur effet du naturel. Mais après tout, le naturel tout seul ne peut plaire bien regulierement que dans les petites pieces: il luy faut le secours de l'art pour reüssir dans les grandes“ (Les Reflexions sur la poëtique et sur les ouvrages des poëtes anciens et modernes. XXXV; Bd. II, 130; in der englischen Übersetzung II, 173). Im Anschluß daran lehrte Pope im „Essay on Criticism“: „Some beauties yet no precepts can declare, . . . Music resembles poetry; in each Are nameless graces which no methods teach, And which a master hand alone can reach“ (141 ff.). Dryden erklärte 1679 in der Vorrede zu „Troilus and Cressida“ (VI, 262), daß der Dichter als solcher geboren werden müsse; aber andererseits sei „learning“ für ihn ebenso wichtig und notwendig (1673, Widmung zu The Assignation, IV, 375); John Sheffield nannte im „Essay on Poetry“, 1682, die Beachtung von Silbenzahl und Reim „vulgar arts“, es komme an auf Genius, „for that's the Soul“ (15 ff.). Eine Trennung wird 1710 von Shaftesbury im „Soliloquy or Advice to an Author“ vollzogen. Wie man die natürliche, angeborene Anmut in den Bewegungen eines Menschen von der erworbenen und anerzogenen „grace“ scheiden müsse (I, 124 f.), so gäbe es geborene und gelernte Schriftsteller; der Natur-Autor könne jedoch der späteren Ausbildung seiner Fähigkeiten nicht entraten, denn „the horse alone can never make the horseman, nor limbs the wrestler or the dancer“ (I, 125 bis 127).

Das Lernen ist vor allen Dingen Sache desjenigen Autors, der sich nicht des Segens der Grazien oder der Gunst einer Muse erfreue (I, 168).

Diese Frage schnitt nun auch Addison an. Hatte er früher „ingenium" als unerläßlich für den Dichter erklärt (Rom. Poet. VI, 590), so kam er im „Spectator" auf den Gegenstand zurück: die „first race of authors", die „great heroes in writing", die da waren „destitute of all rules and arts of criticism", werden gegenübergestellt den Modernen, die zwar die Fehler jener vermeiden, aber ihre Schönheiten nicht erreichen können (Spect., No. 61). Dann aber unterscheidet Addison zwischen zwei Arten von Schriftstellern, die er beide mit dem Namen „genius" belegt (Spect. No. 160). Von der ersten Klasse sagt er: „Among great geniuses, those few draw the admiration of all the world upon them, and stand up as the prodigies of mankind, who by the mere strength of natural parts, and without any assistance of art or learning, have produced works that were the delight of their own times, and the wonder of posterity. There appears something nobly wild and extravagant in these great natural geniuses, that is infinitely more beautiful than all the turn and polishing of what the French call a Bel Esprit, by which they would express a genius refined by conversation, reflection, and the reading of the most polite authors". Diesen „natural geniuses" steht gegenüber eine zweite, durchaus gleichwertige Klasse: „The second class of great geniuses are those that have formed themselves by rules, and submitted the greatness of their natural talents to the corrections and restraints of art". Diese Dichter sind aber der Gefahr ausgesetzt, durch zu großes Betonen der Nachahmung anderer Poeten ihre eigenen Fähigkeiten zu hemmen und sich zu sehr nach Vorbildern zu richten. Beide Klassen von geniuses sind einander ebenbürtig; sie werden verglichen mit einem fruchtbaren Boden, der einmal üppig und wild Pflanzen aufschießen läßt, ein andermal der von der sorgsamen und geschickten Hand des Pflegers gezogene Garten

ist (Spect. No. 160). Zu den „geniuses“ der ersten Klasse gehören nun Homer, von dem es schon im Tatler (No. 152) hieß: „Homer stands up as a prodigy of mankind, that looks down upon the rest of human creatures, as a species beneath him“, ferner Pindar, die Verfasser einiger Bücher des Alten Testamentes, Shakespeare; in der zweiten Klasse gesellt sich Platon zu Aristoteles, Virgil, Cicero, Milton und Bacon (Spect. No. 160).

Eine Abschweifung sei gestattet, um dem Verhältnis Addisons und der übrigen Tatler- und Spectator-Beiträger zu Shakespeare nachzugehen (ausführlich z. t. bei Wendt, Steeles litterarische Kritik über Shakespeare im Tatler und Spectator, Rostock, 1901). Wenn Addison 1694 im „Account of the Greatest English Poets“ (I, 22f.) Chaucer, „the merry bard“, feiert, dann „old Spenser“, „great Cowley (a mighty genius)“ Milton „courtly Waller“, Roscommon, Denham, Congreve, Dryden und Montague und kein Wort Shakespeare zu spenden weiß, so darf dies nicht verwundern. Waren doch nicht zwei Jahre verflossen, seitdem gegen den größten Dichter Englands der kalte Blitz geschleudert worden war: „And when some senseless trifling tale, as that of Othello; or some mangl'd, abus'd undigested, interlarded History on our Stage impiously assumes the sacred name of Tragedy, it is no wonder if the Theatre grow corrupt and scandalous“ (Rymer, S. 164). Aber dann muß auch Addison sich in das Studium Shakespeares versenkt haben; als nämlich Edmund Smith's „Phaedra and Hippolitus“ am 21. April 1707 im Haymarket Theatre über die Bretter ging (Genest II, 368), wurde in dem von Addison verfaßten Prologe geklagt, daß ein Shakespeare einem Ausländer das Feld räumen müsse (Hurd VI, 533f.)[1]) Jedoch, am 12. April 1709 wird in der ersten Nummer des „Tatler“ Thomas Betterton von Steele als Darsteller des Hamlet gelobt, und von nun heißt

[1]) Beiläufig sei hier an die fünfte Auflage von Shakespeare in Folio erinnert, die Rowe mit einer Biographie ausstattete und 1709 herausgab.

es in den Wochenschriften: Shakespeare und kein Ende! In No. 8 spricht Steele von der „presentation of the noble characters drawn by Shakespeare and others, from whence it is impossible to return without strong impressions of honour and humanity", er redet von „Shakespeare's heroes" No. 12), bezeichnet in No. 35 als „admirable" die Unterweisungen an die Schauspieler im „Hamlet" III, 2, und zitiert die Worte des Jaques aus „As you like it" II, 7 (No. 41). In No. 42 tritt auch Addison auf den Plan; nach seiner Beobachtung haben die Shakespeareschen Frauengestalten nur geringe Bedeutung im Dialoge. Steele wieder (No. 47) empfiehlt Shakespeare den Tragödienschreibern als Vorbild und zitiert aus „Henry IV.", 2. Teil, I, 1, in No. 53 aus „Julius Caesar" II, 2, in Nr. 68 aus „Hamlet" III, 2, aus „Julius Caesar" IV, 3, und nennt Shakespeare einen „great master", der „can afford us instances of all the places where our souls are accessible, and ever commands our tears"; dann zitiert er aus „Richard" V, 3 in No. 90 und in No. 106 aus „Hamlet" I, 2. Die von Addison und Steele verfaßte Tatler-Nummer 111 spricht von Shakespeares „agreeable wildness of imagination", nennt ihn einen „admirable author, as well as the best and greatest men of all ages, and of all nations" und zitiert aus „Hamlet" I, 1. Addison führt eine Stelle aus „King Lear" IV, 6, in No. 117 an, Steele wieder (No. 137) aus dem Prolog zu „King Henry V." und aus „Julius Caesar" III, 1, dann Addison aus „Tempest" IV, 1 (No. 154), und Steele wieder aus „Othello" III, 3 und 4 (No. 188). No. 231 bringt von Steele die Geschichte eines Lincolnshire-Herren und seiner vier Töchter, deren jüngste trotz ihrer Widerspenstigkeit von ihrem Manne zur Raison gebracht wird; nichts anderes als eine Prosawiedergabe von „The Taming of the Shrew" — ein Zeichen, wie wenig bekannt einem größeren Kreise dieses Shakespearesche Stück war, daß man seine Inhaltsangabe ohne Quellenennung dem „gentleman" und dem „fair sex" auftischen konnte, während es sonst die Tatler- und Spectator-Leute mit der Erwähnung

ihrer Gewährsmänner recht genau nehmen! In No. 251 schließlich wird von Steele aus „Macbeth“ II, 2 zitiert.

Auch im „Spectator“ eröffnet wieder Steele den Reigen; die „scenes of madness“ werden gepriesen als „noble instances ihrer Art, als eine „disturbance of a noble mind, from generous and humane resentments“ (No. 22.) Addison hat mitunter am Stil Shakespeares gegenüber den großen Gedanken Ausstellungen zu machen (No. 39); „Othello“ und „King Lear“ preist er (No. 40); „Julius Caesar“ (No. 42), die Geisterszene im „Hamlet“ lobt er als ein Meisterstück ihrer Art und vergleicht den Held dieses Stückes mit dem Sophokleïschen Orestes (No. 44), führt den Witz eines Falstaff an (No. 47) und erwähnt die verhängnisvolle Folge von Desdemonas Taschentuch (No. 57). In No. 116 zitiert Budgell aus „Midsummer-Night's Dream“ IV, 1, während Addison Stellen aus „Tempest“ II, 2 und dem 1. Teil von „King Henry III.“, 1 beibringt (No. 121.) In der 141. Nummer spricht John Hughes in einem an Steele gerichteten und von diesem veröffentlichten Brief von dem „inimitable Shakespeare“, rühmt die Hexenszenen in „Macbeth“ und glaubt, bei Hector Boetius die Quelle für die Hexen gefunden zu haben; nur „by passing through an imagination like Shakespeare's“ hätte ein so gräßlicher Vorwurf unterhaltend gestaltet werden können. Dann wird Shakespeare als ein Vertreter des „natural-genius“-Typus von Addison auf den Schild gehoben (No. 160); in No. 206 bespricht Steele den „Macbeth“ im Anschluß an eine Vorstellung; in No. 245 gebraucht Addison eine Redensart aus dem ersten Teile von „King Henry IV.“ III, 2 (die er Guard., No. 161, wiederholt); dann lobt er die Schöpfung eines Caliban (No. 279) und tadelt eine zuweilen steife und unnatürliche Ausdrucksweise (No. 285). In Nummer 396 erwähnt John Henley den Namen Shakespeares, ebenso Addison in der folgenden Nummer (No. 397). Dann wird Shakespeare von Addison allen andern Dichtern überlegen in dem „fairy way of writing“ genannt (No. 419); während Richard Parker in einem Briefe, den Steele herausgab,

Worte des Falconbridge aus „King John“, I, 1, zitiert (No. 474). John Hughes spricht im Anschluß an Ciceros „De Oratore“ über Bühnenvortragskunst und illustriert seine Anweisungen durch Beispiele aus „King Lear“, II, 4, „King Henry VIII.“ II, 2 „Macbeth“, II, 2, und aus „Hamlet“, III, 2 (No. 541). Addison endlich nennt den Shakespeare „inimitable, born with all the seeds of poetry“, und vergleicht ihn mit „the stone in Pyrrhus' ring, wich as Pliny tells us, had the figure of Apollo and the nine Muses in the veins of it, produced by the spontaneous hand of nature, without any help from art“ (No. 592).

Im „Guardian“ wird von Addison „The Midsummer-Night's Dream“ angezogen, der Schneider aus dem Rüpelspiel erwähnt (No. 71), aus Akt 1, 2, zitiert (No. 118) und vom Löwen im Rüpelspiel geredet (No. 121). Schließlich verwendet Addison die schon im „Spectator“, Nr. 245, gebrauchte Redensart aus dem ersten Teil von „King Henry IV.“ III, 2 (No. 161), und zitiert aus Hamlet, III, 1 (No. 162).

Man sieht, daß alles auf die Note von der Unvergleichbarkeit Shakespeares gestimmt ist, die auch Dryden 1679 in der Vorrede zu „Troilus and Cressida“ angeschlagen hatte (VI, 257). Jedoch gebührt ohne Zweifel Richard Steele das Verdienst, Shakespeares Namen vor einem größeren Leserkreise zuerst genannt und mit nachdrücklichster Zähigkeit verteidigt zu haben. Aber sein gelehrter Freund gibt ihm in der Wertschätzung und Lobpreisung des großen Briten nichts nach; und seitdem Addison und Steele, unterstützt von den übrigen Tatler- und Spectator-Beiträgern, zu gemeinsehaftlicher kritischer Tätigkeit sich die Hände gereicht hatten, war die Bahn zur sogenannten Wiedererweckung Shakespeares betreten.

III. Imagination-Wit-Taste.

Bei der poetischen Gestaltung tritt in der Seele des Dichters die „imagination“ in Tätigkeit, d. h. die Fähigkeit,

Vorstellungen in einem Zusammenhang miteinander zu vereinigen, wie ihn die reale Wirklichkeit der physischen Welt nicht darbietet. In diesem Sinne wird das Wort „imagination", wofür Addison gleichbedeutend auch den Ausdruck „fancy" anwendet (Spect. No. 411), öfter gebraucht, z. B. „He dares not give his imagination its full play" (Spect. No. 315). Von der „power of imagining things" heißt es nun: „. . . this is certain, that a noble writer should be born with this faculty in its full strength and vigour, so as to be able to receive lively ideas from outward objects, to retain them long, and to range them together upon occasion, in such figures and representations, as are most likely to hit the fancy of the reader" (Spect. No. 417). Schon Quintilian hatte im VI. Buche der Institutio Oratoriae (2. Kap., 29) als Mittel zur Erregung der Affekte die „visiones — quas *φαντασίας* Graeci vocant — "bezeichnet: „Has quisquis bene conceperit, is erit in affectibus potentissimus. Hunc quidam dicunt *εὐφαντασίωτον*, qui sibi res, voces, actus secundum verum optime finget; quod quidem nobis volentibus facile continget". Auch Longinus nannte die „*φαντασία*" eine der Quellen zum Großen, zum Erhabenen, zum Eindrucksvollen (*Περὶ ὕψους*, Kap. XV), und Dryden vertrat die Lehre des Griechen in „The Author's Apology for Heroic Poetry and Poetic Licence" (V, 120), wo er „imagining" für „the very height and life of poetry" erklärte. Diese Vorstellungsfähigkeit muß der Dichter pflegen und ausbilden (Spect. No. 417); besonders, wer der höheren Gattungen der Poesie sich befleißigen will, soll in der Malerei, Skulptur, Baukunst und Archäologie sich umtun, denn Kenntnisse in ihnen „help to open a man's thoughts and to enlarge his imagination" (Spect. No. 417).

Erstreckt sich die „imagination" auf die Verknüpfung der Vorstellungen, so wird dieser Verbindung ein geistreicher Gehalt verliehen durch den „wit". Addison lehnt (Spect. No. 62) die Definition ab, welche Dryden 1674 in der seiner Oper „The State of Innocence and Fall of Man" als Einleitung vorausgeschickten „Apology for Heroic Poetry and Poetic Li-

cence von „wit" gegeben hatte: „That it is a propriety of thoughts and words; or, in other terms, toughts and words elegantly adapted to the subject" (V, 124 der Works of John Dryden). Dryden mißverstehend, glaubte Addison aus dessen Begriffsbestimmung die Sonderbedeutung von Witz herauslesen zu können, während jener alle Arten von dichterischer Komposition unter „wit" verstand. An die Lehre von Locke nun schließt sich Addisson an und zitiert aus dessen „Essay of Human Understanding" (Book II. Chapt. XI): "Wit . . . lies in the assemblage of ideas, and putting those together with quickness and variety, wherein can be found any resemblance or congruity, thereby to make up pleasant pictures and agreeable visons in the fancy" (Ovid, I, 150), und fügt später, unter Wiederholung desselben Zitates, als zweite Quelle von „wit" hinzu „opposition of ideas" (Spect. No. 62). „Thus does true wit, as this incomparable author observes, generally consist in the likeness of ideas, and is more or less wit, as this likeness in ideas is more surprising and unexpected" (Ovid, I, 150; noch einmal Spect. No. 62). „Wit" jedoch ist nur einem „genius" vergönnt, und durch bloße Gelehrsamkeit ihn zu erstreben sei schwerere Mühsal als die eines Galeerensträflings (Spect. No. 59). Mit Locke (ebendort, Book II, Chap. XI) wird von „wit" geschieden „judgment", das besteht in „in separating carefully, one from another, ideas wherein can be found the least difference, thereby to avoid being misled similitude, and by affinity to take one thing for another" (Spect. No. 62). Nach Bouhours (La Maniére De bien penser, S. 6, 9f.) erklärt Addisson „truth" für die Grundlage von „wit" und „good sense" für die Vorbedingung eines Gedankens, indem er erinnert, daß Boileau dieselbe Ansicht vertreten habe (Spect. No. 62). Allerdings hatte ja der Verfasser der „Art poétique" gewarnt: „Aux dépens du bon sens gardez de plaisanter: Jamais de la nature il ne faut s'écarter (l'A. p. III, 413f.) und: „Tout doit tendre au bon sens: mais pour y parvenir Le chemin est glissant et pénible à tenir" (I, 45f.).

Vom „true wit“ scheidet Addison „false wit“, d. h. „the similitude in words, whether it lies in the likeness of letters only, as in anagram and acrostic; or of syllables, as in doggrel rhymes; or whole words, as puns, echoes, and the like“ (Ovid, I, 150; erweitert Spect. No. 62). Eine große literarische Hinrichtung dieser pseudopoetischen Sächelchen wird im „Spectator“ vollzogen: Auf „pun“, d. h. „a conceit arising from the use of two words that agree in the sound, but differ in the sense“, kommt Addison nämlich in der 61. Nummer zurück, bespricht die Akrosticha (Spect. No. 58; 60), die „lipogrammatists“ oder „letter-droppers“ (Spect. No. 59), Rebus (Spect. No. 59), das Anagramm (Spect. No. 60), die „Bouts rimés“ (Spect. No. 60); dann wird die „σύριγξ“ des Theokrit und das „Ei“ des Anakreon behandelt (No. 58), „doggrel poetry“ (Spect. No. 60) und das Wortspiel (No. 61).

Zwischen „true wit“ und „false wit“ steht „mixed wit“: „When in two ideas that have some resemblance with each other, and are both expressed by the same word, we make use of the ambiguity of the word to speak that of one idea included under it, which is proper to the other“. Von großen Dichtern wird „mixed wit“ verschmäht und eignet sich nur für Epigramme (Ovid I, 150f., weiter ausgeführt Spect. No. 62).

Das Spiel von „imagination“ und „wit“ wird geregelt von einer besonderen Macht, dem „taste“. Dieser gestattet die Unterscheidung der verschiedenen Denk- und Ausdrucksweisen und besitzt, wie die sinnlichen Geschmacksempfindungen, verschieden abgestufte Grade der Feinheit (Spect. No. 409). Ein Kern muß als Naturanlage von vornherein vorhanden sein — „this faculty must in some measure be born with us —“, ist dann aber sorgsam auszubilden.

IV. Regeln.

Während der „natural genius“ unabsichtlich und ohne äußere Hilfe in „imitation“ fällt, bedarf die zweite Klasse der

Schriftsteller der Regeln (Spect. No. 160), von denen ein Zeitgenosse Addisons die Äußerung getan hatte: „. . . those rules of art, those philosophical sea-cards, by which the adventurous geniuses of the times were wont to steer their courses and govern their impetuous muse“ (Shaftesbury, Advice to an Author, I, 135). Diese Regeln nun, nach denen der Dichter sich richten soll, sind nicht aus Schriften der Kritiker zu gewinnen, sondern aus den Dichtwerken selbst abzuleiten (Rom. Poet. VI, 587f.), und zwar in Übereinstimmung mit dem allgemeinen Geschmack (Spect. No. 29).

Ist ein kleiner Verstoß gegen Grammatik oder Syntax begangen worden, der Sinn aber doch verständlich und das Versehen vielleicht durch einen großen und natürlichen Gedanken aufgewogen, so soll man mit Horaz' Wort (Epistol. II, 351ff.) Nachsicht üben: „Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis Offendar maculis, quas aut incuria fudit, Aut humana parum cavit natura“ (Spect. No. 285). Noch einmal wird die gleiche Stelle im „Guardian“ (No. 110) angezogen: Fehler begehen, heißt eben Mensch sein. Hatte doch auch Pope über unbedeutende Versehen hinweggehen wollen und das Urteil vom Eindruck des Ganzen abhängig gemacht: „Survey the whole, nor seek slight faults to find Where nature moves, and rapture warms the mind“ (Essay on Critic. 235f.) und „'Tis not a lip, or eye, we beauty call, But the joint force and full result of all“ (245f.)

Gerade von den „natural geniuses“ des Altertums wird verstoßen gegen die „nicety and correctness“, die der neueren Zeit stärkste Seite sind (Spect. No. 160). Mit Erinnerung an Terenz' Gegenüberstellung der Genies und „artifical cavillers“: „quorum aémulari exóptat neclegéntiam poetiús quàm istorum obscúram diligentiam“ (Andria, Prologus 20f.) heißt es, daß in den Werken des „great [= natural] genius“ Regeln nicht befolgt werden und doch mehr Urteilsfähigkeit bewiesen und größere Schönheit erreicht wird als durch kleinliches Haften an Vorschriften: Gerade Shakespeare führt Addison als ein Beispiel dieser Art an (Spect. No. 592).

Ja, wie Pope 1711 behauptet hatte: „Great wits sometimes may gloriously offend“ (Essay on Critic. 152), heißt es im folgenden Jahre im „Spectator“ mit Berufung auf Longinus (*Περὶ ὕψους*, XXXVI. Kapit.): „the productions of a great genius, with many lapses and inadvertencies, are infinitely preferable to the works of an inferior kind of author, which are scrupulously exact and conformable to all the rules of correct writing“ (Spect. No. 291). Die höchste Steigerung dieser Lehre bringt aber der „Guardian“; hier nennt Addison den Dryden „a great poet, whose very faults have more beauty in them than the most elaborate compositions of many more correct writers“ (No. 110).

V. Schranken der Wahrscheinlichkeit, des Anstandes und der Religiosität.

Bei der Gestaltung seiner Werke darf der Dichter seinen Kräften nicht freies Spiel gestatten, sondern muß sich innerhalb der Schranken halten, die Wahrscheinlichkeit, Anstand und religiöse Pietät ihm setzen. Zunächst die Wahrscheinlichkeit, von der Horaz gefordert hatte: „Nec, quodcumque volet, poscat sibi fabula credi“ (Epistol. III, 339). So tadelt denn Addison an Ovid, daß dieser seine Phantasie habe zu weit schweifen lassen bei der Schilderung der Schlange, um die Tapferkeit des Kadmus um so größer erscheinen zu lassen (Ovid I, 146). Hingegen kann der Dichter kleine Änderungen an den von der Außenwelt gewährten Objekten vornehmen: „he has the modelling of nature in his own hands“, ja, er kann sogar Neues erfinden (Spect. No. 418). Über den letzten Punkt, die Schöpfung von Gestalten, die kein Vorbild in der vorausgegangenen Literatur haben, verbreitet sich No. 279 des „Spectator“: „It shows a greater genius in Shakespeare to have drawn his Caliban, than his Hotspur or Julius Caesar: the one was supplied out of his own imagination, whereas the other might have been formed upon tradition, history, and observation“. Auch für Homer war es

leichter, einen Rat griechischer Führer darzustellen, als für Milton, die höllische Versammlung seiner Teufel und das paradiesische Leben des ersten Paares zu schildern (Spect. No. 279). Über die Vorführung von Wesen der Geisterwelt heißt es: „we cannot look upon the representation altogether impossible, nay, many are prepossessed with such false opinions, as dispose them to believe these particular delusions" (Spect. No. 419). Hierin steht Addison auf dem Standpunkt, den Dryden in der „Apology for Heroic Poetry and Poetic Licence" eingenommen hatte: „And poets may be allowed the like liberty for describing things which really exist not, if they are founded on popular belief. Of this nature are fairies, pigmies, and the extraordinary effects of magic, for it is still an imitation, though of other men's fancies: and thus are Shakespeare's „Tempest", his „Midsummer Night's Dream", and Ben Jonson's „Masque of Witches", to be defended" (Works V, 121). Zur Darstellung solcher Gestalten, für die kein Modell in der Wirklichkeit sich bietet, bedarf es nach Addison einer besonderen Anlage, zu diesem „fairy way of writing", wie es mit leiser Änderung eines Drydenschen Ausdruckes heißt. In dieser Art zu schreiben hat sich Shakespeare mit seiner „noble extravagance of fancy" ausgezeichnet (Spect. No. 419).

Ferner sind dem Dichter Grenzen des Anstandes gezogen, die er nicht überschreiten darf, eine Forderung, die schon bei Boileau in „Aimez donc la vertu, nourrissez-en votre âme" (l'Art poet. IV, 108) ihren Ausdruck gefunden hatte. So nimmt das italienische Reisejournal mit Unwillen Kenntnis von den Zweideutigkeiten und Zotereien der Komödien, die Addison auf klassischem Boden, besonders in Venedig gesehen hatte (Italy I, 393f., ähnlich Tatl. No. 122). Ja, es wird ausdrücklich gewarnt, unzüchtige Schriften zu veröffentlichen, denn die öffentliche Sittlichkeit würde dadurch gefährdet (Spect. No. 166), während andererseits das Laster auf der Bühne gebrandmarkt werden soll (Spect. No. 446). Die gleiche Bestrebung vertrat auch Pope, der den Kritikern zu-

rief: „No pardon vil obscenity should find, Though wit and art conspire to move your mind; But dulness with obscenity must prove As shameful sure as impotence in love“ (Essay on Crit. 50 ff.)

Ebnso hat sich die Dichtung religiöser Pietät zu befleißen, denn Religiosität erhöht die Größe und Würde der menschlichen Natur (Tatl. No. 108). Daher wird von Shakespeare lobend bemerkt: „This admirable author . . . seems to have had his mind thoroughly seasoned with religion“ (Tatl. No. 111), und an Miltons höllischen Gestalten gerühmt, daß der Dichter alles vermieden habe, was in religiöser Beziehung Anstoß erregen könnte (Spect. No. 303). So schließt sich Addison vollständig an die Forderungen der Beobachtung von Anstand und Pietät an, denen Jeremy Collier 1697/98 mit seinem „A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage“ ein ausführliches Werk gewidmet hatte.

C. Bemerkungen zur Stillehre.

I. Wahl der Personen.

Über die Charaktere, die in der Poesie ihre Darstellung finden, äußert sich Addison zunächst im „Tatler“ (No. 108). Ausgehend von dem Satze „As a man is a creature made up of different extremes, he has something in him very great and very mean“, stellt er es dem Dichter anheim, eine dieser beiden Seiten zu zeichnen; hier mag die Aristotelische Lehre vorschweben, daß edle Charaktere dem Gebiete der Tragödie und des Epos angehören (Poetik V, 4), niedrige Charaktere dagegen der Komödie zukommen (ebenda IV, 7 und V, 1). Während nun die hervorragendsten Köpfe des Altertums die guten Charaktere in ihren Schriften bevorzugten, so daß ein erhebender und veredelnder Einfluß auf den Leser ausgeübt wird, können die französischen Autoren und deren englische Nachtreter sich nicht genug tun, die schlechten Seiten des menschlichen Seelenlebens hervorzuheben und den trefflichsten Handlungen niedrige Beweggründe unterzulegen. Auf dieselbe Frage kommt Addison im „Spectator“ (No. 273) zurück, indem er aus dem XIII. Kapitel der Poetik des Stagiriten zitiert: „If a man of perfect and consummate virtue falls into a misfortune, it raises our pity, but not our terror, because we do not fear that it may be our own case, who do not resemble the suffering person. . . If we see a man of virtue mixt with infirmities, fall into any misfortune, it does not only raise our pity but our terror; because we are afraid that the like misfortune may

happen to ourselves, who resemble the character of the suffering person.“ Also gemischte Charaktere sind der Gegenstand dichterischer Darstellung nach der Meinung des englischen Kritikers, der noch betont, daß die Tragödie nur guten Charakteren keinen Raum gewähren darf. Wenn jedoch in Miltons Paradise Lost edle Menschen in Unglück geraten, so ist hier die Aristotelische Lehre zu eng, und dieser Umstand erklärt sich daraus, daß dem Griechen zur Ableitung seiner Regeln nicht genügendes Material an Epen vorgelegen hat (Spect. No. 273).

Für moderne Gedichte werden mythologische Personen abgelehnt: „When we would write a manly panegyric, that should carry in it all the colours of truth, nothing can be more ridiculous than to have recourse to our Jupiters and Junos“. Jedoch in einer Gattung, dem „mock-heroic poem“, sind derartige Personen statthaft, denn hier tragen sie zur Anmut bei (Spect. No. 532).

Die einzelnen Charaktere sollen sich nun voneinander unterscheiden, wie bei Homer es der Fall ist, während Vergil darin hinter dem griechischen Dichter zurücksteht (Spect. No. 273). Diese Verschiedenheit der Personen muß sich in den „sentiments“ und „behaviour“ äußern, die den einzelnen Charakteren entsprechen müssen (Spect. No. 309, 321), eine Forderung, die auf Aristoteles zurückgeht (Poetik XV, 6) und auch von Horaz im dritten Buche seiner Episteln aufgestellt worden war (114 ff.). Daher wird von Senecas Tragödien tadelnd gesagt: „Eâdem semper styli magnificentiâ superbiunt rex et nuncius“ (Rom. Poet. VI, 598) und von gewissen englischen Stücken: „Ladies talk like rakes, and footmen make similes“ (Tatl. No. 193).

II. Wahl der Begebenheiten.

Die Begebenheiten des wirklichen Lebens sind häufig derart, daß der Gute leidet und der Böse sein Leben in Glück und Frieden beschließt; dagegen lieben wir es in

der Dichtung, die Tugend am Schluß belohnt und das Laster bestraft zu sehen, denn: „The greater the affliction is, in which we see our favourites in these relations engaged, the greater is the pleasure we take in seeing them relieved“ (Tatl. No. 117).

Im „Spectator“ wird dieser Gegenstand nochmals aufgenommen und erklärt, eine Fabel mit unglücklichem Ausgange eigne sich mehr für die Tragödie (Spect. No. 297), während das Epos glücklich enden müsse (Spect. No. 369).

III. Umgebung.

Wenn das Thema der Umgebung nur spärlich von Addison behandelt worden ist, so sind die Erörterungen darüber um so wichtiger als Marksteine in der Geschichte des Romantischen. In einem Briefe nämlich, der aus Blois an Congreve gerichtet ist und in den Dezember des Jahres 1699 gesetzt wird, spricht der englische Kritiker von „the king's houses“ und dem prächtigen Schlosse zu Versailles und fährt dann fort: „I am however so singular as to prefer Fontainebleau to all the rest. It is situated among rocks and woods that give you a fine variety of savage prospects. The king has humoured the genius of the place, and only made use of so much art as is necessary to help and regulate nature without reforming her too much. The cascades seem to break through the clefts and cracks of rocks, that are covered over with moss, and look as if they were piled upon one another by accident. There is an artificial wildness in the meadows, walks and canals, and the garden, instead of a wall, is fenced on the lower end by a natural mound of rock-work, that strikes the eye very agreeably. For my part, I think there is something more charming in these rude heaps of stone than in so many statues, and would as soon see a river winding through woods and meadows as when it is tossed up in such a variety of figures at Versailles“ (V, 326f.). Diese Äußerung wird fast

wörtlich im „Guardian“ wiederholt (No. 101); und im „Spectator“ stellt Addison den „beauties of the most stately garden or palace“ gegenüber die „wide fields of nature: „There is something more bold and masterly in the rough careless strokes of nature, than in the nice touches and embellishments of art“. Schließlich wird der „artificial rudeness italienischer und französischer Gärten der Vorzug gegeben vor der „neatness and elegancy“ englischer Anlagen (Spect. No. 414). Wird das Wort „romantic“ hier zwar nicht gebraucht, so geschieht es doch an mehreren Stellen, welche die gleiche Auffassung verraten; z. B. spricht Addison von den „solitary rocks and mountains“ bei Marseille, in denen Maria Magdalena ein Leben der Buße geführt haben soll, und bemerkt: „It is so romantic a scene, that it has always probably given occasion to such chimerical relations (Italy I, 359). Dann heißt es im Anschluß an die Verse „Full twenty hundred Scottish spears, All marching in our sight; All men of pleasant Tividale, Fast by the river Tweed, &c“ (Ballade von Chevy-Chase): „The country of the Scotch warriors, described in these two last verses, has a fine romantic situation, and affords a couple of smooth words for verse“ (Spect. No. 74); und schließlich fällt bei der Kritik des „Paradise Lost“ das Wort: „The account of Thammuz is finely romantic, and suitable to what we read among the ancients of the worship which was paid to that idol“ (Spect. No. 303).

IV. Komposition.

Die Fabel bzw. Handlung des Epos beurteilt Addison gemäß den Normen, die von Aristoteles zwar für die Tragödie aufgestellt worden waren, aber, nach dessen eigenen Worten, ebenso gut für die epische Gattung Geltung besitzen (Poetik V, 5). Zunächst kann die Fabel „perfect“ oder „imperfect“ sein, je nachdem die zu Grunde liegende Handlung es ist (Spect. No. 267), eine Lehre, die auf das XXIII. Kapitel der Aristotelischen Poetik zurückgeht.

Ferner findet in der griechischen Kunstlehre (Poetik X, 1; auch XXIV, 1) ihre Quelle die Unterscheidung, ob die Fabel „simple" oder „implex" ist: „It is called simple when there is no change of fortune in it: implex, when the fortune of the chief actor changes from bad to good, or from good to bad. The implex fable is thought the most perfect: I suppose, because it is more proper to stir up the passions of the reader, and to surprise him with a great variety of accidents" (Spect. No. 297).

Weiter fordert die 267. Nummer des „Spectator" für die als Rückgrat des Epos dienende Handlung die Prädikate „one" (nach Aristoteles Poetik VIII, 1), „entire" (ebenda VII, 1ff.; XXIII, 1) und „great" und führt über das „entire" aus: „An action is entire when it is complete in all its parts; or, as Aristotle describes it, when it consists of a beginning, a middle and an end" (nach Poetik VII, 3; ähnlich XXIII, 1). Und gemäß der Aristotelischen Forderung der Größe der Handlung (Poetik VII, 4f.) verbreiten sich über das Moment „great" die Worte: „In poetry, as in architecture, not only the whole, but the principal members, and every part of them, should be great. . . . But Aristotle, by the greatness of the action, does not only mean that it should be great in its measure, but also in its duration, or in other words, that it should have a due length in it, as well as what we properly call greatness" (Spect. No. 267).

Hatte der Stagirite gelehrt, daß im Gegensatz zur Tragödie das Epos hinsichtlich der Zeit unbeschränkt ist (Poetik V, 4), so macht Addison die gleiche Bemerkung, die Dauer der epischen Handlung sei nicht gebunden an eine bestimmte Zahl von Jahren, Tagen oder Stunden (Spect. No. 267).

Ebenfalls auf Aristoteles (Poetik XVII, 5) geht die Forderung zurück, daß die Episoden im Epos mit der Haupthandlung möglichst eng verknüpft sein sollen: besonders sei die Episode ein geeignetes Mittel, in ihr die Vorfabel zu bringen (Spect. No. 267; ähnlich schon Virgil I, 157).

Ferner verlangt Addison, daß der Dichter selbst das Wort selten ergreifen soll (Spect. No. 297; nach Aristoteles' Poetik XXIV, 7), sondern seine Gedanken müssen durch den Mund des Helden ihren Ausdruck finden, und illustriert diese Forderung durch ein Beispiel aus den Ciceronianischen Briefen.

Dann werden die Umstände dargelegt, unter denen der Darstellung auf der Bühne vorzuziehen ist der Bericht, nämlich bei Tötungs- und Kampfesszenen. In der 44. Nummer des „Spectator" geht Addison davon aus, wie gegenseitiges Abschlachten auf der Bühne sich breitmacht, so daß in der letzten Szene einer Tragödie die Bretter mit Leichen besät sind. Demgegenüber steht die Gepflogenheit des französischen Theaters, Mord und Hinrichtung hinter der Szene vollziehen zu lassen, wie es den Gewohnheiten eines gebildeten und zivilisierten Volkes entspricht. Jedoch kann dieser Brauch zu Widersinnigkeiten führen, wie z. B. in Pierre Corneilles „Horace", wo der siegende Horatier die ihm fluchende Schwester bis hinter die Szene verfolgt, wo er jene tötet. In einem solchen Falle würde die Ermordung der Schwester, der nächsten Verwandten, wenn auch in der Erregung geschehen, den Zuschauer zwar verletzen, andrerseits erscheint aber die Tötung hinter der Bühne unnatürlich und gleichsam mit kaltem Blute vollzogen. Der einzige Ausweg ist hier, die Darstellung durch den Bericht über die gräßliche Tat zu ersetzen. Zum Vergleich zieht Addison den Sophokleïschen Orestes heran, der die ehebrecherische Mutter hinter der Szene richtet, während der Zuschauer die um Gnade bittende Stimme der Klytaimnestra, die Weigerung des Sohnes und die Schmerzensrufe der Verwundeten vernimmt und schließlich weiß, daß die Gattenmörderin den Tod erlitten hat. Ebenso wird Aigisthos nicht vor den Augen der Zuschauer getötet. So rät Addison seinen Landsleuten, nach dem Vorbilde der antiken Dichter Tötung möglichst hinter die Szene zu verlegen; die Franzosen gingen jedoch zu weit, wenn sie jegliche Darstellung dieser Art

von der Bühne verbannen, während Horaz nur die gräßlichsten und unwahrscheinlichsten Vorkommnisse dem Anblick entziehen wollte: „Ne pueros coram populo Medea trucidet; Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus; Aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem: Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi“ (Epist. III, 185ff.).

Gleicherweise will Addison Massenaufzüge oder Heere nicht durch ein paar Schauspieler dargestellt wissen und sagt: „It is impossible for the reader's imagination to multiply twenty men into such prodigious multitudes, or to fancy that two or three hundred thousand soldiers are fighting in a room of forty or fifty yards in compass. Incidents of such nature should be told, not represented“. Dazu zitiert der englische Kritiker aus der 3. Epistel des Horaz (Ad Pisones 182ff.): „non tamen intus Digna geri promes in scenam: multaque tolles Ex oculis, quae mox narret facundia praesens“.

V. Rhythmik.

Wie Aristoteles für die griechische Tragödie das iambische Versmaß für das geeignetste erklärt hatte, da es dem Tonfall der gewöhnlichen Sprechweise am nächsten käme (Poetik IV, 14; dazu XXIV, 5f.; Rhetorik III, 8, 3), so nimmt Addison aus dem gleichen Grunde für die englische Tragödie den Blankvers in Anspruch und lehnt dazu den Reimvers ab (Spect. No. 39). Dem Dichter wird nun der praktische Rat gegeben, den Dialog zuerst in „plain English“ niederzuschreiben und dann in Blankverse umzugießen (Spect. No. 39). Wenn der „Spectator“ den Reim aus der Tragödie verbannen will, so steht ihm als Bundesgenosse Shaftesbury zur Seite, der Shakespeare, Fletcher, Jonson und Milton pries: „To their eternal honour they have withall been the first of Europeans who, since the Gothic model of poetry, attempted to throw off the horrid discord of jingling rhyme“ (Soliloquy I, 141f.). Ein Stück aber, das Szenen in gereimten Versen mit solchen in reimlosen Versen untermischt,

erscheint geschmacklos und macht den Eindruck, als wären Absätze aus verschiedenen Sprachen zusammengemengt (Spect. No. 39). Höchstens darf der Schluß der Tragödie oder jeder Akt mit zwei oder drei Reimpaaren schließen, um dem Schauspieler „a graceful exit" zu geben (ebenda).

Damit Eintönigkeit des Dialogs vermieden wird, kann die einzelne Rede mit einem Halbvers schließen (Spect. No 39).

VI. Sprachkunst.

Bei der Besprechung des Statius hatte Addison eine „operosa dictio" als ein „officium" des Dichters bezeichnet (Rom. Poet. VI. 590). Jedoch wird ein erhabener, in einfache Worte gekleideter Gedanke großartigen Wendungen vorgezogen, die nur niedrige Gedanken ausdrücken (Ovid I, 140f.), und gefordert, daß „nothing which is a phrase or saying in common talk" in einem ernsthaften Gedichte zugelassen werde (Virgil I, 158). Wenn nun die italienische Sprache den Vorzug besitzt, für die Poesie einen Wortschatz zur Verfügung zu haben, der von der Umgangssprache abweicht, so verwenden die englische und französische Sprache für den Vers wie für die gewöhnliche Unterhaltung dieselben Worte und müssen daher zu Metaphern, Figuren und anderen Sprachkünsten ihre Zuflucht nehmen (Italy I, 393). Hatte doch Virgil in seinem Georgicon Metaphern, Gräcismen, Umschreibungen als den „pleasantest dress that Poetry can bestow on" verwendet (Virgil I, 158). Besonders erfordert der Blankvers, da er von keinem Reim getragen wird, solchen äußeren Schmuck (Italy I, 393), und noch einmal wird das Verlangen von „pomp of sound and energy of expression" für den Blankvers gestellt (Spect. No. 285). Vor allem soll Schönheit des Stiles solchen Teilen der Darstellung zugute kommen, welche der inneren, gedanklichen Schönheit ermangeln, und so einen Ausgleich schaffen (Spect. No. 321; von Aristoteles gefordert Poetik XIX).

Zu den Sprachmitteln, welche die Aufmerksamkeit des Lesers erregen, gehören zunächst Anspielungen, die beson-

ders in der Satire beliebt sind, aber gerade das Verständnis dieser Gattung späteren Geschlechtern ungemein erschweren (Italy I, 462). Im allgemeinen sollen Anspielungen den großen oder schönen Werken der Kunst und der Natur entnommen werden und die Stellen eines Schriftstellers illustrieren und erklären; vor allem muß die angezogene Stelle bekannter sein als die zu erklärende (Spect. No. 421).

Ein anderes Mittel, die Aufmerksamkeit anzuspannen, ist die Verwendung des Schweigens im Dialog, wo wir eine Antwort erwarten. Addison führt das Beispiel des Aiax an, der in der Unterwelt mit stummer Hoheit an Ulysses vorüberschreitet, der mit anbetender Unterwürfigkeit ihm naht (cf. Odyssee XI, 551); führt die leidenschaftlichen Beteuerungen des Äneas an (bei Vergil VI, 469), die Didos Schatten mit der Würde und Verachtung einer grollenden Geliebten und beleidigten Königin stumm übergeht (Tatl. No. 133). Auch für das Drama ist dieses Mittel äußerst wirkungsvoll: „In the extremity of most passions, particularly surprise, admiration, astonishment, nay, rage itself, there is nothing more graceful than to see the play stand still for a few moments, and the audience fixed in an agreeable suspense, during the silence of a skilful actor" (Tatl. No. 133). Derselbe Punkt wird im „Tatler" (No. 152) und im „Guardian" (No. 121) noch einmal behandelt. Addisons Betrachtungen gehen auf Longinus zurück, der in dem *Περὶ νοήσεως* betitelten IX. Kapitel seiner Schrift über das Erhabene die Verwendung des Schweigens erörtert hatte.

Wenn ferner der Dichter seltene Wörter im allgemeinen vermeiden soll, so dienen doch Archaismen und Wörter eigener Prägung zur Erhöhung der Schönheit und machen, z. B. Miltons „Paradise Lost" „the more venerable"; auch Entlehnungen aus anderen Sprachen gestattet Addison, so Latinismen, Gräcismen und zuweilen Hebraismen (Spect. No. 285; die gleiche Empfehlung bei Aristoteles, Poetik XX, 1f., Rhetorik III, 2; 5; und bei Quintilian VIII, 3; 24ff.). Zu verwerfen sind technische und Fachausdrücke: „It is one of the greatest

beauties of poetry to make hard things intelligible, and to deliver what is abstruse of itself in such easy language as may be understood by ordinary readers" (Spect. No. 297).

Gehen wir zu den Stilmitteln über, welche die erregte Aufmerksamkeit befriedigen und zwar durch Anschaulichkeit, so gehören zunächst die Vergleichungen hierher (cf. Aristoteles' Rhetorik III, 4; 1ff.). Es dürfen nun die beiden mit einander in Beziehung gesetzten Gedanken nicht zu nahe liegen; den Gesang eines Menschen mit dem eines anderen oder einen weißen Gegenstand mit Milch oder Schnee zu vergleichen, verrät keinen „wit", wenn außer dieser unverkennbaren Ähnlichkeit nicht eine andere Übereinstimmung zu Tage tritt, z. B.: „Thus when a poet tells us the bosom of his mistress is as white as snow, there is no wit in the comparison; but when he adds, with a sigh, it is as cold too, it then grows into wit" (Spect. No. 62).

Ebenso wird das Gleichnis empfohlen und mit Boileau gegen Charles Perrault verteidigt, der in seiner „Parallèle des anciens et des modernes" verurteiltend von den „comparaisons à longue queue" bei Homer gesprochen hatte (tome III, p. 58ff.) und zitiert: „Comparisons in odes and epic poems, are not introduced only to illustrate and embellish the discourse, but to amuse and relax the mind of the reader, by frequently disengaging him from too painful an attention to the principal subject, and by leading him into other agreeable images" (Spect. No. 303; Übertragung aus Boileau, nämlich der VI. der „Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin"; Œuvres, Tome IIIième, 197).

Für das Epos wird, um Erhabenheit zu erreichen, mit Aristoteles (Poetik XXII, 1f.; Rhetorik III, 6; 3 und 11; 5; auch Quintilian VIII, 6 und Longin XXXII) der Gebrauch von Metaphern angeraten (Spect. No. 285), und noch einmal heißt es: „A noble metaphor, when it is placed to an advantage, casts a kind of glory round it, and darts a lustre through a whole sentence (Spect. No. 421).

Obwohl Addison die Figuren von „Sin" und „Death" bei

Milton für eine glückliche Erfindung hält, lehnt er Personificationen im allgemeinen für das Epos ab, „because there is not that measure of propability annexed to them, which is requisite in writings of this kind“ (Spect. No. 273; auch No. 297, 357). Nur wo sie eine untergeordnete Rolle spielen und im komischen Heldengedicht sind sie zuzulassen (Spect. No. 273).

Wie Quintilian tautologische Wendungen im großen und ganzen verworfen hatte (Instit. Orat. VIII, 3; 50ff.), so sieht Addison sie als ein Mangel an, denn von Claudian sagt er: „In hoc solummodo vitiosus, quod fusius, quam par est, semper expatietur, eosdemque versus diversis exponat loquendi modis“ (Rom. Poet. VI, 589).

Die Aufzählung von Namen ist ein anderes Stilmittel, eignet sich aber mehr für das Griechische und Lateinische, während im Englischen die Glätte des Verses Einbuße erleidet. Solche Reihen von Namen sind jedoch notwendig in manchen Fällen, z. B. „before a battle, to raise in our minds an answerable expectation of the event, and lively idea of the numbers that are engaged“ (Ovid I, 149, zur Geschichte des Actaeon).

Wiederholung desselben Wortes, der Wurzel oder Stabreim wird als Wortgeklingel abgetan und dem Milton als „poor and trifling“ angerechnet (Spect. No. 297), womit Addison, wie er selbst angibt, sich in Gegensatz zu Aristoteles stellt, der solche Mittel zur Verschönerung des Stiles empfohlen hatte (Rhetorik, Buch III, 2).

D. Gattungen.

I. Das Epos.

Die erste Stelle unter den verschiedenen Dichtungsgattungen räumt Addison dem Epos ein (Spect. No. 267) und äußert somit eine von Aristoteles abweichende Ansicht, der für den Gipfel der poetischen Kunstformen die Tragödie erklärt hatte (Poetik XXVI, besonders 7). Während nämlich in der Lehre von den einzelnen Gattungen sowie der Komposition derselben der englische Kritiker im allgemeinen die Anschauungen des großen Stagiriten verficht, folgt er in dieser Wertschätzung dem Urteil von Boileau-Dryden. Denn wie der Franzose in der „Art poétique" nach Besprechung der Tragödie erklärt hatte: „D'un air plus grand encor la poésie épique, Dans le vaste récit d'une longue action, Se soutient par la fable, et vit de fiction" (III, 160ff.; ebenso Rapin, „Reflexions sur la poëtique", II. Bd. II, 161; in der englischen Übersetzung II, 184), so nannte auch Dryden „heroic poetry" „greater work of human nature" („Apology for Heroic Poetry and Poetic Licence", Works V, 114).

II. Dramatische Gattungen.

Aus einer gottesdienstlichen Handlung ist nach Addisons Ansicht das Drama hervorgegangen, denn im „Spectator" (No. 405) setzt er auseinander: „The first original of the drama was a religious worship, consisting only of a chorus,

which was nothing else but a hymn to a deity. As luxury and voluptuousness prevailed over innocence and religion, this form of worship degenerated into tragedies; in which, however, the chorus so far remembered its first office, as to brand every thing that was vicious, and recommend every thing that was laudable, to intercede with Heaven for the innocent, and to implore its vengeance on the criminal". Diese Lehre hat ihre Quelle in den Andeutungen des Aristoteles, daß die Tragödie aus den bei dem Dionysoskult gesungenen Dithyramben sich entwickelt habe (Poetik IV, 12).

Die Tragödie nun, die „the noblest production of human nature" genannt wird, gewährt eine angenehme und nützliche Unterhaltung: „A virtuous man (says Seneca) struggling with misfortunes, is such a spectacle as gods might look upon with pleasure; and such a pleasure it is which one meets with in the representation of a wel-written tragedy. Diversions of this kind wear out of our thoughts every thing that is mean and little. They cherish and cultivate that humanity which is the ornament of our nature. They soften insolence, soothe affliction, and subdue the mind to the dispensations of Providence" (Spect. No. 39). Wie Addison selbst angibt, ist diese Stelle eine Wiedergabe aus Seneca, und zwar aus dem „De Providentia" betitelten Dialoge: „ecce spectaculum dignum ad quod respiciat intentus operi suo deus, ecce par deo dignum, vir fortis cum fortuna mala compositus, utique si et provocavit" (Dial. I. Buch; II, 9).

Der Zweck der Tragödie ist „to raise commiseration and terror in the minds of the audience" (Spect. No. 40; nach Aristoteles' Poetik VI, 2). Mit Erinnerung an die Erörterung des Aristoles (Poetik VI, 19; XIV, 1 f.), daß Furcht und Mitleid beim Zuhörer nicht nur durch „proper sentiments and expressions", sondern auch durch Mittel der Inscenierung erregt werden können (Spect. No. 42), zieht Addison gegen derartige Äußerlichkeiten vom Leder, wie z. B. ein oft an die Augen des Darstellers geführtes Taschentuch oder eine Witwe, umgeben von ihren vaterlosen Kindern, Rührung

erwecken sollen (Spect. No. 44). Kurz und bündig wird verlangt: „I would have our conceptions raised by the dignity of thought and sublimity of expression, rather than by a train of robes or a plume of feathers“ (Spect. No. 42). Die Ursache, daß Furcht und Mitleid, die doch sonst „very unpleasant“ sind, beim Genuß eines poetischen Werkes angenehm wirken, legt Addison im folgenden dar (Spect. No. 418): „When we look on such hideous objects, we are not a little pleased to think we are in no danger of them. We consider them, at the same time, as dreadful and harmless, so that, the more frightful appearance they make, the greater is the pleasure we receive from the sense of our own safety (cf. Aristoteles über das Wesen des Mitleids, Rhetorik II, 8; 2). In short, we look upon the terrors of a description with the same curiosity and satisfaction that we survey a dead monster. ... It is for the same reason that we are delighted with the reflecting upon dangers that are past, or in looking on a precipice at a distance, which would fill us with a different kind of horror if we saw it hanging over our heads“. Andererseits empfinden wir kein Vergnügen, wenn wir einen Menschen wirklichen Qualen ausgesetzt sehen, denn in diesem Falle „the object presses too close upon our senses, and bears so hard upon us, that it does not give us time or leisure to reflect on ourselves“ (angedeutet in Aristoteles' Poetik IV, 3).

Gegen eine dramatische Gattung geht Addisson in der schärfsten Weise vor, nämlich gegen die Tragikomödie, von der er schreibt: „The tragi-comedy, which is the product of the English theatre, is one of the most monstrous inventions that ever entered in a poet's thoughts. An author might as well think of weaving the adventures of Aeneas and Hudibras into one poem, as of writing such a motley piece of mirth and sorrow. But the absurdity of these performances is so very visible, that I shall not insist upon it“ (Spect. No. 40). Mit dieser ablehnenden Haltung steht Addison nicht allein in seiner Zeit; hatte doch außerdem lange vor

ihm der ritterliche Verfasser des Sonettenkranzes „Astrophel and Stella“ seine Hiebe gegen die Stücke geführt, die weder richtige Tragödien noch richtige Komödien seien und ihnen vorgeworfen „mingling Kinges and Clownes, not because the matter so carrieth it, but thrust in the Clown by head and shoulders to play a part in maiesticall matters, with neither decencie, nor discretion: So as neither the admiration and Commiseration, nor the right sportfulnesse, is by their mongrell Tragicomedie obtained. . . . So falleth it out, that hauing indeed no right Comedie, in that Comicall part of our Tragidie, wee haue nothing but scurrilitie, vnwoorthie of any chaste eares, or some extreame shewe of doltishnesse, indeede fit to lift up a loude laughter and nothing else: where the whole tract of a Comedie, should be full of delight, as the Tragidie shoulde bee still maintained, in a well raised admiration“ (Sir Philip Sidney, Defence of Poesie, S. 56f., bei Flügel S. 104).

Wie bei der Tragödie durch die Vergleichung der Lagen des Helden und des Zuschauers Furcht und Mitleid ausgelöst werden, so verfolgt die Komödie durch eine ähnliche Vergleichung als Zweck die Erregung des Lachens; Addison schließt sich so (Spect. No. 249) an Aristotoles an, der ja in der Poetik (V, 1) ebenfalls das Lächerliche als Angelpunkt der Komödie betrachtet hatte. In Übereinstimmung mit Hobbes (Human Nature, Chap. IX, § 13) erklärt der englische Kritiker „the first motive of laugther to be a secret comparison which we make between ourselves and the persons we laugh at; or, in other words, that satisfaction which we receive from the opinion of some pre-eminence in ourselves, when we see the absurdities of another, or when we reflect on any past absurdities“ (Spect. No. 249; auch Spect. No. 47). Das zum Lachen Reizende äußert sich in der Literatur als „comedy“ und als „burlesque“: „The first ridicules persons by drawing them in their proper characters, the other by drawing them quite unlike themselves“ (Spect. No. 249).

Addison kann nicht umhin, mit beredten Worten über den sittlichen Niedergang der englischen Komödie zu klagen: „Since two or three writers of comedy, who are now living, have taken their farewell of the stage, those who succeeded them, finding themselves incapable of rising up to their wit, humour, and good sense, have only imitated them in some of those loose unguarded strokes, in which they complied with the corrupt taste of the more vicious part of their audience. When persons of a low genius attempt this kind of writing, they know no difference between being merry and being lewd“ (Spect. No. 446).

Der Kampf gegen die Oper, der am Anfange des achtzehnten Jahrhunderts tobte, rief auch Addison auf den Plan. So ließ er 1707 in seinem Prologe zu Edmund Smith's „Phaedra and Hippolitus“ von der Bühne des Haymarket Theatre in das Parkett die Fehdeansage schmettern: „Long has a race of heroes fill'd the stage, That rant by note, and through the gamut rage, In songs and airs express their martial fire, Combat in trills, and in a Fuge expire, While lull'd by sound, and undisturb'd by wit, Calm and serene you indolently sit: And from the dull fatigue of thinking free, Here the facetious fiddles repartee: Our home-spun authors must forsake the field, And Shakespear to the soft Scarletti yield“ (VI, 533 f.). Dann wird im „Spectator“ das Thema wieder aufgenommen (No. 18): Urenkel werden sich wundern, daß ihre Vorväter ganze Stücke in einer Sprache anhörten, die ihnen unverständlich war — was sich auf die italienischen Texte bezieht. Über die unsinnigen Libretti ereifert sich Addison, die Hauptregel scheine zu sein „that nothing is capable of being well set to music, that is not nonsense“. Das Rezitativ wird verspottet, Generäle singen die Kommandoworte und Damen geben ihren Dienern in Musik gesetzte Aufträge; aber immerhin sei der Übergang von einer Arie zum Rezitativ natürlicher als der Wechsel von Liedern und gewöhnlicher Sprechweise, der in Purcells Opern die übliche Art bildete (Spect. No. 29).

III. **Die Satire.**

Als die Aufgabe der Satire bezeichnet Addison „to enter directly into the ways of men, and set their miscarriages in strong light“ (Spect. No. 209). Jedoch wird eine Einschränkung vorgenommen: „A satire should expose nothing but what is corrigible, and make a due discrimination between those who are, and those who are not the proper objets of it“. Unbedingt abzulehnen ist Satire, die sich gegen eine ganze Klasse von Menschen richtet, ohne ihren schätzenswerten Angehörigen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; so habe denn auch Simonides in seiner Satire gegen die Frauen diesen Fehler glücklich vermieden, während Juvenal (VII. Satire) und Boileau in der letzten seiner Satiren (d. h. der X.) ihre Streiche gegen das ganze weibliche Geschlecht geführt hätten (Spect. No. 209). Verwerflich aber ist, mit der Geißel der Satire Leute zu treffen, die sich durch Verdienste über ihre Zeitgenossen erhoben haben (Spect. No. 256), und gleicherweise verraten die gegen bestimmte Personen gerichteten Angriffe „marks of an evil mind“; ja, dieses Verfahren wird „highly criminal“ genannt (Spect. No. 451).

IV. **Die Fabel.**

Bei der Besprechung der bekannten Fabel, die Nathan dem König David erzählt hatte, stellt Addison als Zweck dieser poetischen Gattung hin „to convey instruction to the ear of a king, without offending it, and to bring a man after God's own heart to a right sense of his guilt and his duty“ (Spect. No. 183). Dieser Gedanke des Ratgebens wird noch einmal aufgenommen: „among all the different ways of giving counsel, I think the finest, and that which pleases the most universally is fable, in whatsoever shape it appears“ (Spect. No. 512). Denn, wie auch Shaftesbury im „Soliloquy“ (Characteristics, Bd. I, 103) ausgeführt hatte, wird ein Beraten von den meisten Menschen als verletzend und als Selbsterhebung auf Kosten des Belehrten empfunden; da-

gegen fließt aus einer Fabel unmerklich die Moralvorschrift heraus, und der Leser scheint sich selbst zu unterweisen, — eine Methode, die auch Pope empfohlen hatte: „Men must be taught as if you taught them not, And things unknown proposed as things forgot“ (Ess. on Critic. 547f.)

Von der eigentlichen Tier- und Pflanzenfabel unterscheidet Addison eine zweite Klasse, die „allegorical fables“, d. h. Dichtungen, in denen die Helden nur Verkörperungen von Tugenden oder Lastern sind, und rechnet hierher die Ilias und Odyssee sowie aus der neueren Zeit Spensers „Fairy Queen“ (Spect. No. 183).

Nach Addisons Ansicht fällt in der Antike wie in der Neuzeit (Lafontaine) die Blüte der Fabel mit dem Höhepunkte geistiger Bildung zusammen (Spect. No. 183).

V. Die Ballade.

Bei der Kritik der Ballade von Chevy-Chase wendete Addison die Grundsätze an, die ihm als Normen für die Beurteilung des Epos galten. Dann hebt er rühmend hervor, daß der Dichter seine Landsleute zu Helden des Gedichtes gemacht und deren Ruhm durch treffliche Einzelzüge vermehrt hat: Die Engländer sind die ersten auf dem Kampfplatze, als letzte verlassen sie das Feld der Ehre; fünfzehnhundert stehen zweitausend Schotten gegenüber, dreiundfünfzig Engländer halten die Walstatt gegen fünfundfünfzig abziehende Feinde. Und König James beklagt den Verlust des einzigen, unersetzlichen Douglas, während sich Heinrich von England erinnert, daß er für den erschlagenen Percy fünfhundert gleich Tapfere zur Verfügung hat. Doch läßt der Dichter trotz der Parteinahme für seine Landsleute der Tapferkeit der Schotten volle Gerechtigkeit widerfahren (Spect. No. 70).

VI. Das Georgicon.

Das Georgicon wird von Addison als eine pseudopoetische Gattung betrachtet, wie aus folgenden Erwägungen

hervorgeht: „A Georgic . . . is some part of the science of husbandry put into a pleasing dress, and set off with all the beauties and embellishments of poetry“ (Virgil I, 155). Ferner wird hinzugefügt: „Now since this science of husbandry is of a very large extent, the poet shews his skill in singling out such precepts to proceed on, as are useful, and at the same time most capable of ornament“ (ebenda).

VII. Die Übersetzung.

Addison zieht eine Grenze zwischen „putting an author into English“ und „translating him“ (Lov. No. 39). So rühmt er die Ode an Venus, die Sappho zugeschrieben wird und Ambrose Philips in das Englische übersetzt hatte: „This ode in the Greek . . . has several harmonious turns in the words, which are not lost in the English.“ Dazu heißt es: „the translation has preserved every image and sentiment of Sappho, notwithstanding it has alle the ease and spirit of an original“ (Spect. No. 223). Der Übersetzer muß nun „the life and spirit of his author“ überall bewahren, hat jedoch „the different genius of the two languages in which he is concerned“ in Betracht zu ziehen, anderenfalls würde er zwar ein „faithful interpreter“ sein, aber seinem Autor wenig gewachsen sein und sich selbst geringen Ruhm erwerben (Lov. No. 39).

E. Ästhetik.

I. Klassen der Leser.

Seine Leser teilt Addison in zwei Klassen ein, nämlich die „mercurial division" und die „saturnine division" (Spect. No. 179). Die erste, die heiterer Gemütsart ist, verlangt nach Erörterungen voll „wit and humour" und nennt jegliches ernste Werk „stupid". Die „saturnine" Klasse der Leser umfaßt Leute „of a more solemn and sober turn", findet Vergnügen nur an „papers of morality and sound sense" und sieht alles als „impertinent" an, was „ludicrous" ist. Ausdrücklich betont Addison, daß ein Mann selber Tüchtigkeit und inneren Wert besitzen muß, wenn er an die Lektüre eines Seneca oder Epiktet gehen will (Spect. No. 179). Durch die Lektüre wird der Leser unterhalten, indem er zwischen sich, sowie seinen eigenen Schwächen und Tugenden oder denen seiner Zeit, und den Personen oder den Zeitabschnitten eine Parallele zieht, die in den Büchern geschildert sind (Spect No. 209). Diese Vergleichung hat aber einen praktischen Wert, der sich in einer Besserung äußert, die in dem Leser angeregt wird: „The contemplation . . . is apt to shame us out of any particular vice, or animate us to any particular virtue" (Spect. No. 209). Wieder haben wir die Horazische Losung vom „prodesse" und „delectare" (Epist. III, 333f.) vor uns, diesmal jedoch unter einem geänderten Gesichtswinkel betrachtet.

II. Ästhetische Momente.

Über die Momente, durch die ein Kunstwerk auf den genießenden Beschauer oder Leser wirkt, handelt Addison

in den Nummern des „Spectator", die gewöhnlich unter dem Namen „Essays on the Pleasures of the Imagination" zusammengefaßt werden (No. 411—421), wo allerdings unter den allgemeinen ästhetischen Erörterungen nur geringer Raum der Poesie gewidmet ist. Der englische Kritiker geht von dem Satze aus, daß das Gesicht der vollkommenste und allen anderen überlegene Sinn ist (Spect. No. 411). Die ästhetischen Eindrücke nun, die der Beschauer empfängt, knüpfen als „primary pleasures of the imagination" unmittelbar an die vor dem Auge befindlichen Objekte an; werden aber die Vorstellungen von äußeren Objekten durch die Werke der Malerei, Bildhauerkunst oder durch Schilderung erweckt, so entstehen die „secondary pleasures ot the imagination" (Spect. No. 411).

Diese „primary pleasures of the imagination" werden hervorgerufen, wenn dem sinnlichen Objekte die Prädikate „great" oder „uncommon" oder „beautiful" einzeln oder vereinigt zukommen (Spect. No. 412). Unter Größe versteht Addison „largeness of a whole view, considered as an entire piece", wie sie sich bietet in „prospects of an open champaign country, a vast uncultivated desert, a wide expanse of waters". Über den Grund des ästhetischen Eindruckes eines „großen" Objektes auf den Beschauer sagt der „Spectator": „Our imagination loves to be filled with an object, or to grasp at any thing that is too big for its capacity" (No. 412).

Das zweite Moment war das „uncommon", das in der weiteren Erörterung als „new" bezeichnet wird, auch „new or uncommon" (No. 412), sogar „strange" (No. 412 am Schluß; No. 414; 418) und „surprising" (418). Hierüber heißt es: „it fills the soul with an agreeable surprise, gratifies its curiosity and gives it an idea of which it was not before possessed". In diese Klasse sind Haine, Felder und Wiesen im Frühlingsschmuck zu rechnen, die nach dem Winter einen ungewohnten Anblick gewähren (Spect. No. 412).

Das dritte Moment schließlich, das der Schönheit, bietet „a secret satisfaction and complacency" (Spect. No. 412).

Die „secondary pleasures of the imagination“ entspringen aus einer Vergleichung der Vorstellungen, welche durch die ursprünglichen sinnlichen Objekte hervorgerufen werden, mit den Verstellungen, die sich knüpfen an die die sinnlichen Objekte nachahmenden Werke der Plastik, Malerei und Poesie („description or sound“). Warum aber diese Vergleichung zweier Vorstellungen auf die „imagination“ angenehm wirkt, können wir nicht angeben (Spect. No. 415).

Wie für die „primary pleasures of the imagination“ gelten auch für die „secondary pleasures“ die Momente „great“, „strange“ und „beautiful“, ferner aber, als vierter Punkt, „any thing that is disagreeable when looked upon“ (Spect. No. 418), jedoch, wie Addison ausdrücklich bemerkt, nur in „an apt description“, also nicht in der Malerei oder Plastik. Hier geht das Wohlgefallen ebenfalls aus der oben angeführten Vergleichung hervor. Als Beispiel wird angeführt: „For this reason, ... the description of a dunghill is pleasing to the imagination, if the image be represented to our minds by suitable expressions (Spect. No. 418); jedoch fügt Addison hinzu „though, perhaps, this may be more properly called the pleasure of the understanding than of the fancy, because we are not so much delighted with the image that is contained in the description, as with the aptness of the description to excite the image.“ Schließlich belegt der „Spectator“ das vierte Moment mit dem Namen „little, common, or deformed“ (No. 418).

Die Quellen für die Addisonschen Lehren liegen weit zurück. Der Forderung der Größe war schon in Longinus' „*Περὶ ὕψους*“ ein ganzes Werk gewidmet worden (siehe Brandl über Edward Young, S. 5); andrerseits verlangte Platon im „*Φαῖδρος*“ (245 A), daß der Dichter über die Taten der Alten einen verschönernden Glanz ausgießen solle, und Aristoteles wollte Verschönerung der nachgeahmten Wirklichkeit unter Wahrung ihrer individuellen Züge (Poetik XV). Schließlich, den Punkt der „novelty“ betreffend, hatte Horaz in der III. seiner Episteln den Dichtern geraten, durch Vor-

führung neuer Charaktere die Zuschauer zu unterhalten (125ff). Wichtig ist also, daß Addison auch dem Häßlichen einen Platz in der Kunst einräumt, obwohl nur in der Poesie, dagegen den Bereich der Plastik und Malerei dem „disagreable“ verschließt. Blickt man jedoch zurück, durch welche Eigenschaften nach der Meinung des englischen Kritikers ein Kunstwerk auf die „imagination“ wirkt, so kann man gegenüberstellend aufführen „great“ — „little“; „new“, „strange“, „surprising“, „uncommon“ — „common“; schließlich „beautiful“ — „deformed“, „disagreeable“, d. h. eine Reihe von Attributen, von denen eins fast jedes Objekt besitzt. Addison hat eben nur umschreibend festgestellt, daß ein Kunstwerk durch eine oder mehrere Eigenschaften aus jener Reihe auf den Beschauer bez. Leser angenehm wirkt; den letzten Grund dieses Wohlgefallens vermochte er, wie er selbst zugestand, nicht anzugeben.

F. Vergleichung der Kritiker Ben Jonson-Dryden-Steele-Addison-Akenside.

I. Kritik.

Eine Vergleichung soll gezogen werden zwischen Addison einerseits und seinen Vorgängern Ben Jonson und Dryden sowie seinem Zeitgenossen Steele und seinen Nachahmer Akenside auf der anderen Seite; hierbei soll betrachtet werden, was von diesen anderen Kritikern über die von Addison behandelten Punkte gesagt worden ist. Erschwert wird die Vergleichung, weil die Erörterungen jener Männer, zu keinem regelrechten System ausgearbeitet, den Charakter von Gelegenheitskritiken tragen; sie betreffen nicht die gleichen Punkte, und man darf aus dem Schweigen über dieses oder jenes Problem keine Schlüsse ziehen. Endlich ist betreffs Steeles und Addisons zu erinnern, daß bei ihrem Verkehr und Zusammenarbeiten gegenseitige Einflüsse stattgefunden haben und es daher fast unmöglich erscheint, den geistigen Vater eines Gedankens über ein von ihnen beiden erörtertes Problem festzustellen. Für Ben Jonson sei ein für allemal auf die Abhandlung von Reinsch „Ben Jonsons Poetik" verwiesen und für Dryden auf die Dissertation von Weselmann.

Zunächst die Kritik, die nach Dryden und Addison ihre Gesetze erst sekundär aus den Dichtwerken ableitet und die Wissenschaft des Richtig-Urteilens über Kunstwerke ist (siehe S. 10). Wie Addison dem naiven und sogar dem ungebildeten Menschen ein Kunsturteil zugesteht, so auch Steele, der eine Schildwache im Theater am meisten von einer Vorstellung gerührt sein läßt (Guard. No. 19). Ben

Jonson hält nur wenige für berufen zum Amte eines Kritikers (Reinsch, S. 3f.), ebenso Addison, und Steele versteigt sich zu den Äußerungen: „of all mortals a critic is the silliest“ (Tatl. No. 29) und: „... as these gentlemen are seldom men of great genius they work altogether by mechanical rules, and are able to discover no beauties that are not pointed out by Bouhours and Rapin“ (Tatl. No. 87). Ebenso sträubt sich Steele gegen zu strenge Anwendung der Regeln (Guard. No. 12), andrerseits macht er die von Addison zuweilen geübte Methode der Motivvergleichung nicht mit und wendet sich gegen die Annahme „that all that is good is borrowed from the ancients“ (Guard. No. 12).

II. Grundfragen der Poesie.

Gleich Addison sieht Steele die Quelle der Poesie im religiösen Gefühl (Guard. No. 51), und ebenso erklären „imitation“ für das Wesen der Poesie Ben Jonson in den „Discoveries“ (Poesis, et pictura; III, 409) und Steele mit den Worten: „there is such an affinity between painting and poetry“ (Tatl. No. 6; auch Spect. No. 226) sowie in der Bemerkung über Shakespeare, „who was a great copier of nature“ (Guard. No. 144). Nach Ben Jonson muß der Dichter als solcher geboren sein, „natural wit“ haben und seine Fähigkeiten ausbilden (Discov.; Poesis; III, 420), die natürliche Anlage ist unersetzbar (Discov.; Ingeniorum discrimina) — ebenso Dryden; bei Addison dann die Aufstellung der Klassen des „natural genius“ und des „genius formed by rules“ (siehe oben B, II). Gegen Shakespeare hatte Ben Jonson im Prolog zu „Every Man in his Humour“ einen Ausfall gemacht (Works; I, 2) und erklärt, jener besäße zu wenig „art“ (Discov. De Shakesp. III, 398). Nach der Restauration wurde die Kritik von Dryden weitergeführt, der die Forderung der drei Einheiten von den Franzosen borgte. Nun war es nicht zu leugnen, daß sich Shakespeare um die Regeln nicht gekümmert hatte, und es bestand große Neigung, ihn über Bord zu werfen, wie Pepys und Rymer

beweisen. Anderseits war der Erfolg der häufigen Aufführungen im Theater zu deutlich, und Dryden stellte Shakespeare als Ausnahme hin und gab dem „Homer, or father of our dramatic poets" den Vorzug vor dem „more correct" Ben Jonson (An Essay of Dramatic Poesy; Works XV, 343 und 347 f.). Dazu wurde eine Lanze gebrochen für Gestalten, die in der Wirklichkeit kein Vorbild haben (Elfen in „Midsummer-Night's Dream" und Ariel sowie Caliban im „Tempest", siehe S. 31), und alles klingt in die Apotheose aus: „He was the man who of all modern, and perhaps ancient poets, had the largest and most comprehensive soul. . . . Those who accuse him to have wanted learning, give him the greater commendation: he was naturally learned; he needed not the spectacles of books to read nature; he looked inwards, and found her there" (Works; XV, 344). Darauf führte Steele den Namen Shakespeare in die Zeitschriftenwelt ein, und Addison sah in ihm nicht mehr eine Ausnahme, sondern machte ihn nebst Homer und Pindar zum Vertreter einer ganzen, selbständigen Klasse, zum Angehörigen der „natural geniuses". Auch Pope erklärte 1725, daß sich Shakespeare über die Regeln hinweggesetzt habe, und verkündete: „he is justly and universally elevated above all other dramatick writers . . . If ever any author deserved the name of an original, it was Shakespeare . . . The poetry of Shakspeare was inspiration indeed" (Vorrede zur Shakespeare-Ausgabe; bei Malone I, 1). Dryden und Addison fordern „imagination" für den Dichter (B, III; S. 25) und vorher Ben Jonson „art", d. h. künstlerischen Geschmack (Discov., Poesis; III, 421). Nach Ben Jonson kann niemand der Regeln entraten (Discov., Ing. Discr. 9; III, 399), Steele will sie nicht zu streng angewendet haben (Guard. No. 12), und bei Addison bedarf ihrer der „natural genius" überhaupt nicht. Die Grenzen der Wahrscheinlichkeit waren von Dryden und Addison weit gesteckt worden, sogar Geistern räumte man Platz ein (B, V; S. 30). Schließlich hatte Ben Jonson über unzüchtige Poesie geeifert (Discov.,

De malign. student.; III, 403) und in der Widmung zum „Volpone“ geklagt, daß gerade lascive Stellen Interesse finden (I, 334). Dryden vertrat in der Theorie den Anstand, schließlich auch praktisch. Will Steele mit den Sittenrichtern nicht ganz in ihrer Strenge gegen das Theater übereinstimmen (Tatl. No. 3), so meint er doch „that licentious poems do, of all writings, soonest corrupt the heart“ (Tatl. No. 98), greift Etheridges Stück „She would if she could“ an (Spect. No. 51) und klagt, daß unanständige Stücke belacht werden (Spect. No. 208) — also der gleiche Gedankenkreis wie bei Addison.

III. Stillehre.

Wenn Addison, betreffs der Wahl der Personen, gemischte Charaktere der Poesie zuwies, so wich er hierin nicht von Dryden ab; denn dieser hatte 1678 die Forderung aufgestellt, „that the hero of the poem ought not to be a character of perfect virtue; for then he could not, without injustice, be made unhappy; nor yet altogether wicked, because he could not then be pitied“ (Vorrede zu „All for Love“; V, 326; ebenso Vorrede zu „Troilus and Cressida“; VI, 269). Daß die einzelnen Charaktere sich durch ihre Reden, und zwar entsprechende Reden, von einander unterscheiden sollen, wird gleichmäßig von Ben Jonson (Discov., De orationis dignitate; III, 413), von Dryden (Vorrede zu „Troilus and Cressida“; VI, 267), von Steele (Tatl. No. 21) und Addison verlangt. Im Anschluß an Aristoteles erklärt Ben Jonson „fable is called the imitation of one entire and perfect action“ (Discov., What the measure of a fable is; III, 423); Dryden sagt „Tragedy . . . is an imitation of one entire, great, and probable action“ (Vorrede zu „Troilus and Cressida“; VI, 260 f.); Addison hat „one“, „entire“ und „great“. Dazu fordert Dryden, daß Episoden mit der Haupthandlung eng verknüpft sein sollen (Vorrede zu „The Hind and the Panther“; X, 117), und will bei Sterbe- und Schlachtenszenen die Vorführung auf der Bühne ersetzen durch den Bericht (Essay of Dramatic Poesy; XV, 336 f.) — genau so Addison.

Schließlich der Reimvers, den Ben Jonson (Reinsch S. 89) aus der Poesie verbannt; Dryden macht zwei Wendungen, denn zuerst verlangt er den Blankvers, dann aber läßt er den Reim zu, um endlich dem Dichter Freiheit der Wahl zwischen beiden zu lassen (ausführlich bei Weselmann), Addison bekennt sich als Feind des Reimes. Gegen altertümelnde Färbung des Stiles erklärt sich Ben Jonson (Discov., Praecipiendi modi; III. 412), während Addison sie liebt, empfiehlt aber Metaphern (Discov., De orationis dignitate; III, 413); Steele dann lehnt Tautologien, die nur Ergötzungen für „empty heads" seien, ab (Tatl. No. 178); Addison vertritt dieselben Forderungen.

IV. Gattungen.

Im engsten Anschluß an Aristoteles erklären Dryden (Vorrede zu „Troilus and Cressida" VI, 262) wie Addison die Erregung von Furcht und Mitleid für die Aufgabe der Tragödie. Der Tragikomödie gegenüber, die Addison rundweg ablehnte, hatte Dryden eine wechselnde Stellung eingenommen (ausführlich bei Weselmann S. 30ff.). Über das Lustspiel bemerkte Ben Jonson, die moralische Besserung und nicht die Erregung des Lachens sei die Hauptsache (Discov., Aristotle; III, 422f.); Dryden verlangte in der Vorrede zu „An Evening's Love" Unterhaltung und Reinigung durch Lächerlichmachen der Torheiten (III, 241); Addison begnügt sich mit psychologischen Betrachtungen über das Lächerliche. Gegen die von Addison angefeindete Oper schleuderte Steele das Wort von einem „suspense of the reason and all our faculties for three hours" (Tatl. No. 4). Zur Bekämpfung derjenigen Mißstände, gegen die das Gesetz keine Handhabe bietet, empfahl Steele Satire jeder Art (Tatl. No. 61) — ebenso Addison. Bacon sprach von der Pflege der Poesie bei wilden Völkern und in wissenschaftlich unproduktiven Zeiten; Addison besprach die Ballade von Chevy-Chase und schätzte sie dermaßen, daß er sie einer Vergleichung mit der Virgilischen Aeneïs würdigte; Steele gab

im „Spectator“ eine Paraphrase des 2. Kapitels des Hohen Liedes (No. 388) und teilte nach Scheffer's Geschichte lappländische Liebesgedichte mit (Spect. No. 366; No. 406), für das achtzehnte Jahrhundert ein äußerst folgenreicher Faktor.[1]) Betreffs der Übersetzungsmöglichkeiten gab Dryden der Paraphrase den Vorzug (Vorrede zu Ovid's Epist. XII, 16 f.), und Addison tat das Gleiche.

V. Ästhetik.

Wenn Addison auch dem Häßlichen einen ästhetisch wertvollen Gehalt zuerkannte, so war er zu dieser Bemerkung vielleicht durch einen im „Spectator“ recht selten vertretenen Beiträger angeregt worden, nämlich durch John Hughes. Denn dieser hatte in einem Briefe an Steele erklärt, daß auch ein Vorwurf, der an sich „disagreeable“ ist, „entertaining“ werden könne, nur müsse er durch eine „imagination“ geformt werden, wie sie Shakespeare durch die Gestaltung der Hexenszenen im „Macbeth“ offenbart hätte (Spect. No. 141). Diesen Punkt scheint nun Addison aufgegriffen zu haben, als er die Umrisse seines ästhetischen Systems entwickelte, das auf den vier Fundamentalmomenten „great“ — „uncommon“, „new“, „strange“, „surprising“, — „beautiful“ — „disagreeable“, „little“, „common“, „deformed“ beruhte. Die weitere Geschichte dieser Momente ist eine etwas andere, als sie von Püschel (in der Berliner Dissertation: James Beattie's „Minstrel“. 1904. S. 19 f.) versucht worden ist. Denn, ohne das Falsche hier zu wiederholen, das „pleasing dread“ in Thomsons „Winter“ (110) hat seine Vorstufe in Addisons „disagreeable“; Akenside ersetzte in seinen 1744 erschienenen „Pleasures of Imagination“ das Addisonsche „great“ durch

[1]) Johann Scheffer's „Lapponia seu regionis Lapponum et gentis descriptio“ erschien 1673; im folgenden Jahre kam zu Oxford eine Übersetzung unter dem Titel „The History of Lapland“ heraus, welche die lappischen Gedichte im Urtext und in englischer Übertragung enthält. Die beiden von Steele veröffentlichten Stücke sind nach Scheffer's Latein übersetzt und werden Ambrose Philips zugeschrieben.

„sublime", setzte „novelty" und „wonderfulness" für das „uncommon, new, strange, surprising" des „Spectator", „fair" für Addisons „beautiful" (Akenside, Pl. of Imag.; I, 139ff.) und gab durch „grateful terror" (I, 270) das „disagreeable" des Addison wieder. Bei Samuel Johnson fließen im „Rasselas" (X. Kapitel) „dreadful" und „little" aus Addisons „disagreeable" hervor, das ja auch „little" mitumfaßte; das „awfully vast" ist „great" bei Addison; das Schöne bezeichnen beide mit „beautiful". In Beatties „Minstrel" schließlich knüpfen sich die ersten dichterischen Versuche des Helden an das „beautiful", das „new", „sublime" und „dreadful" (I, 58) — nichts anderes als Addisons „beautiful", „uncommon", auch „new" genannt, „great" und „disagreeable", das nach den Ausführungen im „Spectator" auch „dreadful" in sich schließt.

Schlussbetrachtung.

Zieht man die Summe von Addisons kritischer Tätigkeit, so ist zwar zuzugeben, daß er wesentlich neue Gedanken nicht vorzubringen wußte; denn in den Hauptpunkten die Gedankenwelt Drydens vertretend, wurzelt er mit seinen Ausführungen in den Lehren von Aristoteles, Horaz und Longinus, daneben zeigt er sich durch Bacon und Shaftesbury und in psychologischen Fragen durch Hobbes sowie Locke beeinflußt. Jedoch gebührt ihm das Verdienst, daß er die Probleme, die Dryden fast ausnahmslos in den Vorreden zu seinen Werken vor einem kleinen Publikum andeutete, in extenso behandelt und die ausführlichen Erörterungen einem Kreise von Lesern dargeboten hat, der, den „gentlemen" und dem „fair sex" angehörend, von Tag zu Tag wuchs. Bezifferte doch schon die 10. Nummer des „Spectator" vom 12. März 1711 die tägliche Auflage auf 3000 Exemplare, und am 17. Juni 1712 schrieb Dr. Fleetwood in einem Briefe von einer Auflage des „Spectator" von 14000 Exemplaren täglich (Drake, Essays, Bd. I, 82). So interessiert

Addison sein Publikum, dem er ja in der Lehre von der natürlichen Kritik die Fähigkeit zugestand, über Fragen der Poesie mitzusprechen, für theoretische Erwägungen. In der Lehre vom Genie setzt er den früher als Ausnahme betrachteten „natural genius“ dem „genius formed by rules“ als gleichwertig zur Seite und bahnt so, wenn auch in dem Wahn befangen, als ob der „natural genius“ wirklich des „art“ und „learning“ entraten könnte, die Anerkennung des ersten als des allein wahren Genies an. Im engen Zusammenhange damit steht die Propaganda für Shakespeare durch unablässiges Erwähnen seines Namens, durch Zitieren aus seinen Werken sowie Besprechen seiner Stücke und der Aufführungen derselben. Er weist hin auf die Schönheit wildromantischer Gegenden; durch die Besprechung der Ballade von Chevy-Chase und ihre Gleichstellung mit antiker Dichtung, bereitet er den Boden vor, auf dem eine stattliche Reihe von Sammlungen erwuchs bis zu Thomas Percy und Walter Scott. Und endlich in seiner Ästhetik wirkt er auf Akenside und leitet über Samuel Johnson hinaus. So kann Addison keinen Anspruch machen auf den Ruhm eines Finders neuer Gedanken, aber als Anreger und Lehrer seines Jahrhunderts ist er von außerordentlicher Bedeutung gewesen. Diesen Einfluß auf die Ideenwelt Englands und, was noch interessanter ist, auch Deutschlands wird man erst genauer würdigen können, wenn das weitschichtige Material sorgfältig durchgearbeitet sein wird, — eine Aufgabe, deren Ausführung in einer umfangreicheren Abhandlung ich mir vorbehalte.

Register.

Addison 1ff.
Akenside 56. 61.
Akrostichon 28.
Anagramm 28.
Anakreon, Ei des 28.
Aristoteles 2. 13. 16. 22. 33f. 36f. 40. 42f. 62.
Bacon 2. 13f. 16f. 19. 22.
Ballade 1. 17. 50.
Balzac 2.
Bayle 2.
Beattie, James 61f.
beautiful 53f. 55. 61f.
Betterton 22.
Blackmore 2.
Blankvers 39.
Boileau 2. 9. 11f. 24. 31. 44. 49.
Bouhours 2. 27. 57.
bout rimés 28.
Brandl, Alois 19. 54.
Budgell 24.
burlesque 46.
Chaucer 22.
Chevy-Chase, Ballade von 1. 13. 17. 36. 50. 60. 63.
Cicero 2. 12. 22. 25.
Collier 3. 32.
common 54f. 61.
Congreve 22.
Corneille, Pierre 38.
Cowley 2. 22.
Dacier 2.
deformed 54f. 61.
Denham 22.
Dennis 2.
disagreeable 54f. 61.
doggrel poetry 28.
dreadful 62.
Dryden 2. 9. 10. 13. 20. 22. 25f. 30f. 44. 62.
Epigramm 18.
Epos 18. 35f. 42. 44.
fair 61.
Fletcher 61.
Furcht und Mitleid 45. 60.
Geister 30f.
Gellius 3. 11.
Georgicon 17. 46.
great 53ff. 61.
Hamelius 10.
Hansen 3.
Hector Boetius 24.
Henley, John 24.
Hobbes 46. 62.
Homer 22. 30f.
Horaz 3. 9. 11. 13. 15ff 19. 29f. 39. 52. 54. 62.
Hughes, John 24. 61.
Johnson, Samuel 61.
Jonson, Ben 31. 39.
Juvenal 49.
Kabelmann 3. 11.
Lafontaine 50.
letter-dropper 28.

lipogrammatist 28.
little 54f. 61.
Locke 3. 27. 62.
Longinus 3. 16f. 26. 30. 41. 54. 62.
Milton 1. 13. 16. 22. 31f. 36. 39. 41f.
new 53f. 55. 61f.
Odyssee 41. 50.
Parker, Richard 24.
Perrault, Charles 3. 42.
φαντασία 26.
Philips 51. 61.
Pindar 22.
Platon 15. 19. 54.
pleasing dread 61.
Plinus 12.
Pope 3. 9. 11. 16f. 20. 29f. 31. 32. 50.
pun 28.
Püschel 61.
Quintilian 3. 20. 26. 43.
Rapin 3. 20. 44. 57.
Rezitativ 48.
romantic 35f.
Roscommon 3. 22.
Rymer 18. 22. 51.
Sappho 16. 51.
Scheffer 61.
Shaftesbury 20f. 29. 49f.
Shakespeare 22ff. 29ff. 39. 48. 57f.
As you like it 23.
Hamlet 22f.
1 Henry IV. 24f.
2 Henry IV. 23.
Henry V. 23.
Henry VIII. 25.
King John 25.
Julius Caesar 23f. 30.
Lear 23. 25.
Macbeth 24f. 61.
Midsummer-Night's Dream 15. 24f. 31.
Othello 18. 22. 24.
Richard III. 23.
Taming of the Shrew 23.
Tempest 23f. 30f.
Sheffield 3. 20.
Sidney, Sir Philip 3.
Simonides 49.
Smith, Edmund 22. 48.
Sophokles 24. 38.
Spenser 2. 22. 46. 50.
Steele 22f.
strange 53f. 55. 61.
sublime 61f.
surprising 55. 61.
terror, grateful 61.
Theokrit 28.
Thomson 61.
vast, awfully 62.
Virgil 13. 22. 40f.
Waller 3. 22
Wendt 22.
Weselmann 3. 60.
wonderful 61.
Wortspiel 28.